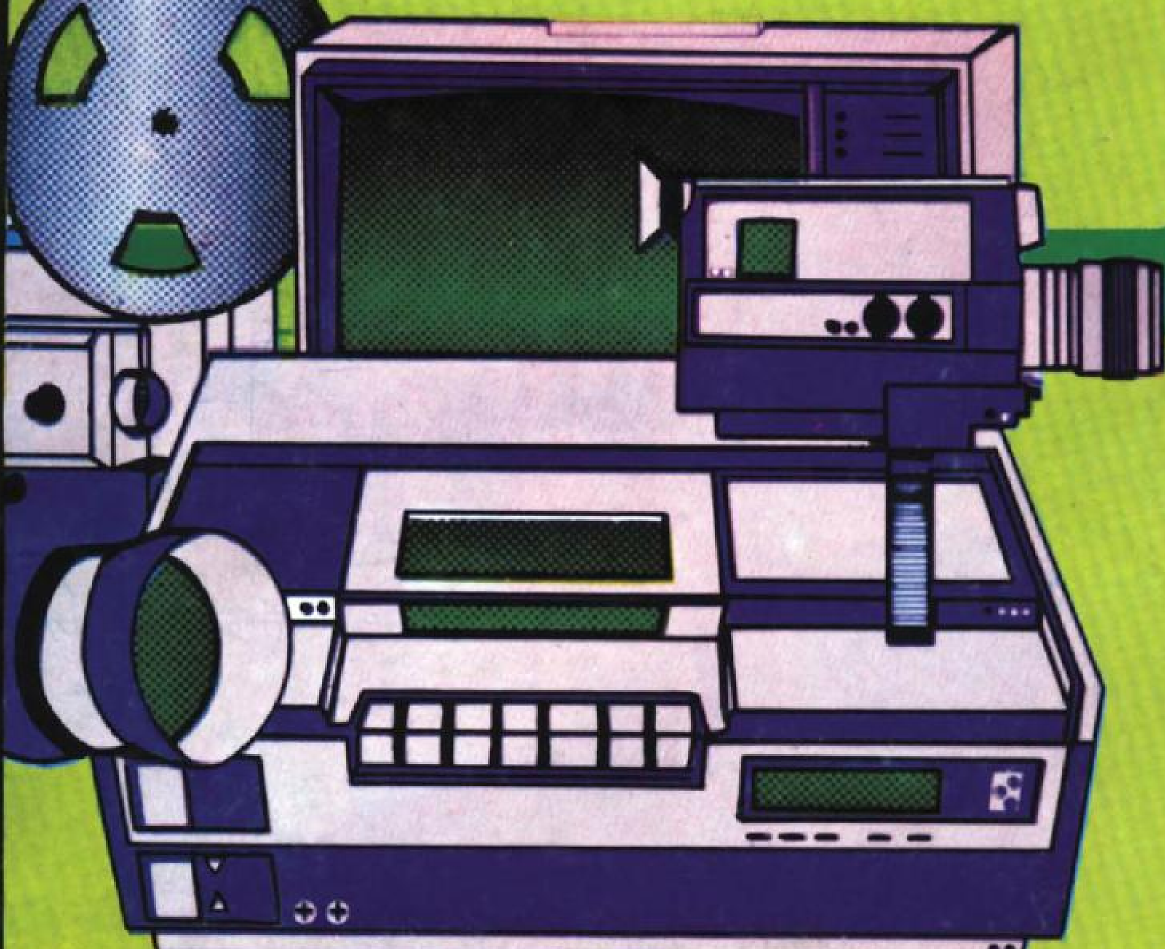
ویژه نوروز

فیلم

• ویدئو • سینما • تلویزیون

همراه با: گزارش جشنواره فیلم فجر • کتاب ویدئو

• کاتالوگ پرژکتور • حقه‌های سینمایی • و ...



● فیلم و سینما مقولهایست که برای باسواد و بی‌سواد و کم‌سواد و برای همه قابل درک و فهم است. . . و باید در خدمت مردم و تربیت مردم باشد.

● امام خمینی

● هیچ زبانی به‌بلاغت زبان هنر نیست، هیچ سخنرانی پرشور و هیچ کارگفتاری و کرداری، در صورتی که‌خالی از هنر باشد، نمی‌تواند آن‌تاثیر عمیق را در اعماق‌جان مستمع و مخاطب بگذارد که یک کار هنری می‌تواند بگذارد. . .

● حجت الاسلام خامنه‌ای

رئیس جمهور

● . . . یکی از علت‌های حرکت و تحول کند سینما و تئاتر در مقایسه با سایر تحولات‌اجتماعی ما، ناشناخته و مسدود بودن فضای تدوینی و تکوینی هنر برای مردم است.

● میرحسین موسوی

نخست وزیر

● . . . هنر جاودانه و هنر پویا، هنری است که در اختیار این بعد از وجود انسان، یعنی‌بعد جاودانه‌وبعد تکامل‌پذیر وجود انسانی قراربگیرد. ارزش‌هنر، عمق و پویائی و کمال هنر، این است. . .

● حجت‌الاسلام دکتر خاتمی

وزیر ارشاد اسلامی

فیلم

واژه

سینمادرویدئو

چاپ و نشر کتاب

● کتاب سوم ــ اسفند ماه ۱۳۶۱

● چاپ اول

● فیلم و زینک: لیتوگرافی زرین (هوشنگ کلاهی)

● چاپ: تیرنگ

● تلفن پخش: ۸۹۶۶۵۹ ــ ۸۹۴۲۹۷

● قیمت: ۳۰ تومان

پیشگفتار



بنام خدا

● تغییر عنوان کتاب از "سینما در ویدئو" به "فیلم"، نشان‌دهنده‌ی دگرگونی‌هائی‌ست که در فرم و محتوای این کتاب اعمال شده است. لزوم این تغییر را ــ شاید ــ توضیح فشرده‌ای توجیه کند: دست‌درکاران کتاب "فیلم" در جستجوی رابطه‌ای کاملتر و گسترده‌تر با سینما و فیلم، و در نتیجه یافتن رابطه‌ای همه‌جانبه‌تر با دوستداران این بخش فراگیر هنر، محدوده‌ی "سینما" در "ویدئو" را کافی ندانسته و زمینه‌های دیگر را هم از نظر گذرانده‌اند. حاصل این که بررسی فیلم درباره‌ی فیلم‌های یکساله‌ی روی پرده‌ی سینماست که اغلب فیلمهای مجاز ویدئویی نیز در میان آنها وجود دارد. بر این اعتقادیم که این رویه، توقع بخش وسیعتری از علاقمندان به‌سینما را برآورده می‌کند.

●

● فیلم در "تلویزیون"، گوشه‌ای از تغییر محتوای کتاب را در برمی‌گیرد. برخی فیلم‌های سال ۶۱ تلویزیون را مورد ارزیابی قرار داده‌ایم. به‌اضافه‌ی لیست فیلم‌های یکساله‌ی تلویزیون (تا زمانی که فرصت داشته‌ایم). پرداختن به‌جشنواره‌ی فجر به‌عنوان یک رویداد سینمائی از تازه‌هائی‌ست که در تغییر و تحول کتاب جای ویژه‌ی خود را یافته است.

●

● در بخش مباحث تکنیکی، تا آنجا که مقدور بوده تنوع و تازگی مطالب را مد نظر داشته‌ایم. دومین بخش از ترجمه‌ی کتاب "ویدئو و سوپرهشت" صدابرداری با پروژکتور سوپر هشت "ایمیک"، به‌اضافه‌ی مطالب خواندنی و پرکشش از پشت صحنه‌ی فیلم‌های وسترن و حرفه‌ی بدل‌های سینما، نیز سینمای سینه‌راما و سه‌بُعدی، در کل مجموعه‌ی متنوعی فراهم آورده است. اشاره کنیم که: منباب تنوع چاپ کاتالوگ ویدئو جای خود را به‌صدابرداری با پروژکتور سوپرهشت داده است.

●

● نشانی‌ها وتلفن‌ها نیز از دگرگونی به‌دور نمانده: آدرس و تلفن مراکز هنری و سینماها را به‌این بخش افزوده‌ایم. جان کلام این که کتاب سوم باعنوان "فیلم" در حال و هوای تازه‌ای سیر می‌کند. تا چه پسند افتد...

فیلم

• کتاب سوم

• فهرست

۱.

۲. مباحث تکنیکی

۱ بررسی فیلم

● فهرستی که در پی می‌آید، در برگیرنده نام فیلمهائیست که در سال ۶۱ (تا ۲۲ بهمن) درسینما های تهران به‌نمایش درآمده است. از انجا که بیشتر این فیلمها در سالهای پیش و پس از انقلاب بارها به‌نمایش درآمده است، اگر قرار براین می‌بود که فقط فیلمهای اکران اول فهرست شود، از چند خط تجاوز نمی‌کرد. بنابراین نام همه فیلمها بی‌توجه به‌آن که اکران اول است یا تکراری، بدون هیچ ترتیبی در این فهرست آمده است.

لازم به‌توضیح است که نام این فیلمها براساس برنامه سینماها که هر روز در روزنامه‌ها بچاپ میرسد، استخراج شده. در این برنامه تنها نام ۹۰ سینما از ۱۲۰ سینمای تهران بچاپ میرسد اما باتوجه به‌این که فیلمها عموما تکراری هستند و پس از پایان نمایش در یک سینما از سینمای دیگری سر درمی‌آورند، به احتمال قوی فیلمهای نمایش داده در سی سینمای باقیمانده نیز در میان همین فیلمهاست. به‌ویژه که این سینماها، حتی در دوران وفور فیلمهای اکران اول‌هم، فیلمهای تکراری نمایش‌می‌دادند. با این‌حال، در صدی برای احتمال خطا از این بابت درنظر بگیرید.

نهنگ سفیـد ــ بادهـای خزان ــ دلقک‌ها ــ فرمان ــ دختر گل فروش ــ شعبده باز ــ در چنگال مرفین ــ مردمان عجیب ــ روز شیرها ــ خودفروختگان ــ مبتکرین دیوانه دیوانه ــ آتش برفراز تلمارک ــ کلید سحرآمیز و بندانگشتی ــ رودکی ــ دسامبر ــ رم شهر بی‌دفاع ــ ویتنام ۷۳ ــ ابلوموف ــ شجاعت مردم ــ طعمه ــ ملکه برفی ــ بازپرسی به‌پایان میرسد ــ نامه ایکه هرگز فرستاده نشد ــ من کوبا هستم ــ دادا ــ مرگ در بیشه‌زار ــ معجزه‌گر ــ کلید طلائی ــ معجزه در میلان ــ آخرین نفس ــ پسرک و دزد دریا ــ شیرهای جوان ــ قصاب باشی ــ پینوکیو ــ بخاطر بنجی ــ ماجراجوی جوان ــ دکترهای جوان ــ خدا حافظ تیرانداز ــ عملیات رنگین کمان ــ ستیز قدرتها ــ سیندرلا ــ ستون یادبود ــ شیر فروش ــ خون حسین ــ محکوم بهاعدام ــ سگ ــ قطار سراسری سیبری ــ برزخی‌ها ــ فرار بزرگ ــ عیسی‌ابن مریم ــ گربه وحشی ــ مردی از کنتاکی ــ شکست کاستر ــ بچه‌های قطار ــ تیره‌بختان (بینوایان) ــ چشم ستارگان ــ منطقه ممنوعه ــ پنج دختر کماندو ــ فریاد ــ هالو ــ میخواهم زنده بمانم ــ بازماندگان ــ مروارید شوم ــ مسیح هرگز به اینجا نیامد ــ بزودی میبارد ــ اعتراف ــ شاخ‌طلائی ــ



"عصر جدید" چاپلین: از جمله فیلمهای برتر سال

درجاده زندگی ــ سالهای جدائی ــ یانکی‌ها ومهاجر کوچک ــ عصر جدید ــ کاپریکورن یک ــ توبی تایلر ــ جـولیوس سـزار ــ درسوا وزالا ــ فرار ــ جنایت و مکافات ــ توجیه ــ بورژوای کوچک کوچک ــ سه‌پدر خوانده ــ جاده ــ شیر فروش ــ جاده صاف کن ــ ماجراهای خاله خرسه ــ راه بزرگ آبی ــ فریادسیاه ــ سربازهای چوبی ــ نبرد تگریفت ــ کودک قهرمان ــ دروغگوها ــ کشتن مرغ مقلد ــ هاملت ــ خوشه‌های خشم ــ سیرک تو سیرک ــ مادر بشری ــ فرمانروای تایگا ــ شرق جاوه ــ قصه‌های زندگی ــ بوفالوی‌سفید ــ هرچه قوی‌تر باشند زمین می‌خورند ــ نبرد صادق ــ خان ــ پرنده باز آلکاتراز ــ آب ــ مردمان عجیب ــ دست شیطان ــ دام شیطانی ــ تنگسیر ــ شجاعان دراعماق زمین ــ شجاعان ــ سفر سنگ ــ یتی غول قرن بیستم ــ کشتار در رم ــ گذرگاه کاساندرا ــ دست کثیف استعمار ــ دختر توفان ــ ترور ــ غنچه‌هـای سرخ ــ شورش ــ پاپیون ــ پنجشب ــ جانبازان هنگ بیجان ــ نبرد العلمین ــ جاده ابریشم ــ اعدامی ــ ۱۰ سامورائی ــ کوهستان وحشی ــ شلیک در مه ــ دوران جوانمردی ــ بزرگان کاراته ــ افتاب نشین‌ها ــ سی‌بل ــ پستچی ــ آوای گرگ ــ نهنگ خشمگین ــ فریاد قهرمان ــ چهره پلید سیا ــ توطئه در فضا ــ ماهیگیر زبل ــ شیر خفته ــ دروازه جهنم ــ بت ــ کاوه آهنگر ــ برخورد شن‌ها ــ باراباس ــ میخواهم همه چیز را بدانم ــ برنج خونین ــ مرگ با افتخار ــ مرثیه ــ کیک در آسمان ــ نوازنده نابینا ــ گرگ‌تنها ــ زره‌پوش ــ فاشیست‌ها ــ هنگ بچه‌ها ــ انسان وحشی حیوان ــ غـاز شجاع ــ مبارزین فلسطین ــ نهضت مقاومت ــ الیور تویست ــ دنیای وحشی ــ کودک قهرمان ــ دزد دوچرخه ــ صدای صحرا ــ گوزنها ــ آوای سپید ــ بازی سرنوشت ــ جدال در کوهستان ــ فاتحین پل ــ قوس آتش ــ گلوله‌ای برای امپراتور ــ فرار ــ کوهستان وحشی ــ کلبه عموتم ــ قلب بچه ــ گروه گمشده ــ رطیل ــ دریای پیروزی ــ مزدوران دریا ــ عصیانگران ــ کوراوغلی ــ ساعات ناامیدی ــ بازداشتگاه

جهنمی ـ مو طلائی ـ توفان ـ چه‌گوارا ـ خشم ـ دلاوران ـ فستیوال کارتون ـ حماسه یک انقلابی ـ نبرد پارتیزان ـ آقای رئیس‌جمهور ـ کانال ـ المپیک دربازداشتگاه ۲۰ ـ پهلوان مفرد ـ انفجار سفید ـ آوای مرگ ـ بینوایان ـ در جستجوی الماس ـ در محاصره ـ سگ ـ خونبارش ـ دام ـ نبرد شیلی ـ ۵ روز مهلت ـ حکومت سه مرد چاق ـ شعبده‌باز ـ قفل بازکن ـ بزکوچولو تاج طلا ـ مردان عجیب ـ جنگ و گریز ـ سربازهای چوبی ـ دلقک ـ چارلی علیه همه ـ رابینسون کروزو ـ تنها علیه‌ظلم ـ خرمگس ـ گویا ـ جک فراست ـ مسخره ـ ماجرای نیمروز ـ دانه‌های گندم ـ زنده‌باد مکزیک ـ انسان‌و حیوان ـ هجرت ـ ضد فاشیست ـ ماموریت بزرگ ـ استقلال‌طلبان ـ بتازید قزاقها ـ دست شیطان ـ ۷ روز در آتن ـ دروغگوها ـ مقصد نامعلوم ـ پینوکیو ـ سلطان خنده ـ دائی جان بشقاب‌پرنده ـ فریاد قهرمان ـ هرگز نمیر مادر ـ پیامی ازفضا ـ قوس‌آتش ـ چهار مبارز ـ طلوع انفجار ـ ده‌سامورائی ـ خرگوش‌بلاگرگ‌ناقلا ـ چارلی علیه‌همه ـ کودکی میان گرگها ـ پسرم زنده بمان ـ شیرخفته



"برزخی‌ها": پرفروشترین فیلم سال ۶۱ (متاسفانه)

فیلم‌های بررسی شده



دروازهٔ جهنم

■ ساخته‌ی: تینوسک کینوگاسا

پیش از آنکه فیلم "راشومون" ساخته‌ی بزرگ "آکیرا کوروساوا" جایزه‌ی بزرگ فستیوال ونیز را درسال ۱۹۵۱ از آن خود کند، چنین تصور می‌شد که صنعت سینمای ژاپن نیز همانند استودیوهای هندوستان مشغول ساختن فیلمهای بی‌ارزش است که فقط برای فروش در بازارهای محلی همچون منچوری، چین، هندوچین و کره مناسب است (مکانهائی که پیش از این پاره‌ای از نقاط آن بوسیله‌ی نیروهای مسلح ژاپنی فتح شده بود). اما با دیدن آثاری همچون "فرشته مست"، "زیستن"، "تصویر لکه‌دار"، و "سوت گندم" جهانیان متوجه سینمائی پرجاذبه و زیبا شدند.

"دروازه‌ی‌جهنم" دررده‌ی همین آثاراست. فیلمی که درسال ۱۹۵۴ برنده‌ی جایزه "نخل طلائی" فستیوال کان شد. این فیلم براساس یک داستان حقیقی مربوط به‌قرن دوازدهم میلادی ساخته شده است.

قهرمان ناکام این فیلم یک سامورائی است بنام "مورینتو"، که از زیبائی زنی — که جانش را مدیون‌اوست — بی‌قرار است. باآنکه زن شوهر دارد، سامورائی عشق ممنوع خود را در پیش همگان باز می‌گوید. پافشاری او بر این عشق منجر به‌مرگ زن بدست سامورائی می‌شود. بدین شکل که در شب مقرر زن بجای شوهر خود در بستر او می‌خوابد. سامورائی‌که قصد کشتن شوهر را دارد شمشیر را به‌اشتباه در قلب زن جای میدهد. پس از این اتفاق، سامورائی از شوهر زن که مردی عاقل و فهیم است تقاضا می‌کند او را بکشد، اما شوهر زن سرباز میزند. سامورائی با حرکتی ناگهانی، که نشانه‌ی پشیمانی اوست و هم موید قدرت سنتهای ژاپنی است، حلقه‌ی موی خود را میبرد (از جرگه‌ی سامورائی‌ها بیرون می‌آید).

نمای آخر فیلم او را در حالی نشان میدهد که شتابان به‌سوی دروازه سرخ پرستشگاه "کیوتو" می‌رودتا باقی عمر را در آنجا به‌عنوان راهب بگذراند. "دروازه جهنم" نخستین فیلم رنگی ژاپن است. رنگ در این فیلم با دقت تمام به‌کار برده شده، به‌طوری که نه‌تنها نماهای زیبای فیلم را زیباتر ساخته، بلکه برارزش عاطفی‌آنهانیز افزوده است. در صحنه‌های آغازین که جنجال در قصر سلطنتی را نشان میدهد، رنگ‌نارنجی‌آتشین‌برتری‌دارد. صحنه‌ای که در آن سامورائی به‌قصد کشتن شوهر معشوق خود به‌خانه آنها می‌رود، در رنگ آبی یخزده‌ای گویی شناور است. دست اندرکاران سینمای ژاپن بویژه در بخش فنی، سه سال در هالیوود به‌سر بردند تا فن چاپ فیلم رنگی را فرا گیرند. پس از فراگیری و بازگشت آنها سنتهای کهنسال به‌کاربردن رنگ در نقاشی ژاپنی را به مهارت کسب کرده‌اشان افزودند.

حاصل آگاهی آنها در به‌کار بردن رنگ، فیلمهایی بود که فیلمهای "تکنی کالر" در برابر آنها مسطح و دو بعدی به‌نظر میرسید.

"دروازه جنهم" که روی نوار فیلم "ایستمن" چاپ شده بود از لحاظ ظرافت در به‌کارگیری رنگ چنان نظر کارکنان کارخانه‌ی "ایستمن" را بخود جلب کرد که فورا نسخه‌ای از فیلم را برای آرشیوهای تحقیقی خودسفارش دادند.

این فیلم باتوجه به‌زمینه‌های روانی و جسمانی شخصیت‌ها، معیارهایی از زیبایی و زشتی را مورد بررسی قرار داده است. معیارهایی که نه تنها از حیث معانی تازه‌اند، بلکه می‌توان انقلابی خواندشان.

در این فیلم هیچ کوششی برای بالا بردن هیجان روحی از طریق حیله‌های عکاسی و فوت وفن پیوندگری دیده نمی‌شود. تمام پیوندهای فیلم با واسطه صورت می‌گیرد، یعنی دوربین از روی صورت بازیگر برروی مناظر یا نقاشی‌های دیواری می‌رود، سپس به‌یک منظره یا نقاشی دیگر پیوند می‌خورد، بعد دوربین برروی‌بازیگردیگری در صحنه‌ی بعدی می‌رود.

بدین ترتیب چشمان ما را سیلی از زیبائیهای تصویری که از سنتهای دیرین ژاپن شکل گرفته است‌پرمیکند. بازی بازیگران کمابیش صورت اجرای مراسم و مناسک سنتی را دارد و حرکات و سکنات آنها را از تئاتر قدیمی "کابوکی" یا "نو" اخذ شده است. صحنه‌ی ازاجرای تاتر "کابوکی" در فیلم این رابطه را بهتر برقرار میکند.

"دروازه جهنم"، پیام خود را با صراحت بیان می‌کند: شکل جامعه هرچه باشد، نیروی اساسی آن ناشی از مقررات شرافت شخصی است که نظم و بافت اخلاقی قوم را نگه می‌دارد.



ابلوموف

■ساخته: نیکیتا میخالکوف

"ایلیا ایلیچ ابلوموف" با خمیازه‌ای بلند از این پهلو به‌آن پهلو در رختخواب غلتی می‌زند. لحظاتی بعد چشمانش را می‌گشاید. پیشخدمتش "زاخار" را صدا می‌کند بعد از مجادله‌ای کوتاه با او مجددا به‌خواب عمیقی فرو می‌رود. این زندگی کسالت‌آور اوست، همیشه در خواب است. او فئودال‌زاده‌ای است که وارث املاکی با دویست و اندی رعیت است. اما بواسطه‌ی شرایط خاص تاریخی، عواید کمی از این مستغلات دارد. به‌این جهت همواره کاخ آمال و آرزویش نیمه ساخته باقی می‌ماند. علیرغم بیگانگی بارفتار و گفتار اجتماعی، بوسیله دوستی بنام "آندره" با زنی بنام "الگا" آشنا می‌شود. این آشنائی سبب ایجاد فضای تازه‌ای برای او میشود. بعلت همان شرایط تاریخی و عدم سازش ابلوموف با این شرایط "آندره"، "الگا" را با خود برده و با او ازدواج می‌کند. ابلوموف سرخورده و رها شده به ده باز میگردد و در آنجا تن به‌ازدواجی ناخواسته می‌دهد، پنج سال بعد در اثر سکته قلبی می‌میرد.

براساس این رمان سیاسی اجتماعی بنام "ابلوموف" اثر "ایوان گنچاروف"، "نیکیتا میخالکوف" یک شعر بلند سینمائی سروده است. شخصیت اول فیلم "ابلوموف" نماینده طبقه روبه‌زوال فئودالهاست. طبقه‌ای که به‌علت انقلاب بورژوا ــ صنعتی اروپا و هم بدنبال دگرگون شدن مناسبات تولید و ابزار تولید، زمان‌مرگش فرا رسیده است. دیگر زمین سودآور نیست. بشکلی که اربابها (که ابلوموف نمونه‌ای از آنهاست) برای حفظ اشرافیت خود، احتیاج به‌ابزار و اهرم‌های دیگری دارند.

دوست "ابلوموف"، "آندره" در این اثر سمبلی از طبقه‌ی نوخاسته‌ی بورژوازی معرفی می‌شود. دوستی که تعلق به‌یک خانواده آلمانی دارد ــ اشاره به‌زمینه‌های صنعتی در این کشور ــ تمام تضاد برخواسته از این رابطه ــ تضاد بین فئودالیته و بورژوازی ــ دستمایه اصلی اثر است. بدین سبب این دوست دردرجه‌ی‌نخست همواره او را ترغیب می‌کند که از زمین دل برکند و بشیوه‌های کسب قدرت و درآمد جدیدتری روی آورد. او گوشزدمی‌کندکه گذشته همگی بکلی منسوخ شده است، امروزباید به‌اشکال نوین زندگی تن درداد. اما ابلوموف بدلیل وابستگی شدیدش به‌زمین و مناسبات گذشته‌ی برخاسته از این سیستم روبه‌زوال قادر به پذیرفتن این امر نیست.

زنی میان این دو دوست واقع است. ابلوموف به‌علت نوع بینشی که دارد به‌اوهمچون‌یک مایملک ــ یک قطعه زمین ــ می‌نگرد. او ضمن داشتن علایق و عواطف نسبت به‌این زن در او عمدتا تولید مثل را جستجو می‌کند ــ همچون کاشت و داشت و برداشت ــ تا تداومی باشد برای طبقه‌ای که او متعلق به‌آن است. دوستش بنا بر بینش دیگری که دارد، در دجه اول سعی می‌کند تا زن را به‌عنوان یک کاتالیزور بکار گیرد، تا شاید به این‌وسیله بتواند ابلوموف را بسوی جهانی با مناسبات نوین اجتماعی سوق دهد. اما او از هر آنچه نو و تازه است وحشت میکند، حتی ازسه‌چرخه‌ای که این دوست باخود به دهکده می‌آورد (سمبلی از انقلاب صنعتی). تمام کوششهای "آندره" برای سوق دادن "ابلوموف" در این جهت عقیم می‌ماند. از اینجاست که او تمام آرزوهای باقی مانده برای "ابلوموف" را ــ در واقع فئودالیته را ــ برای بقا درهم می‌کوبد. اوتنهانقطه‌روشن زندگی "ابلوموف" را که در "الگا" خلاصه می‌شود، به‌راحتی و با قلدری یک نیروی نوخاسته از چنگش خارج می‌کند.

"میخالکوف" ضمن هجو "ابلموف" دوستش را نیز که نماینده‌ی طبقه‌ی دیگریست بخوبی بررسی کرده، بی‌رحمی و نگرش غیر انسانی او را افشاء می‌کند. در پایان فیلم شاهد آن هستیم که "ابلوموف" جان سپرده است. اما کودکی منسوب به‌او که بی‌شک متعلق به‌نسلی تازه است، در صحنه حضور دارد، و میرود تا دنیای تازه‌تری را ایجاد کند، دنیائی نوین را.

این فیلم علیرغم پیچیدگی محتوایش، به‌یاری تکنیک خوب و زیبا، بخصوص در زمینه‌ی رنگ که بخوبی احساسات را نمایان می‌سازد، و به‌یاری بازی جاندار بازیگرانش، خیلی دلنشین است.

کاپری کورن یک

■ساخته‌ی: پیتر هایمز

"پیتر هایمز" براساس تلفیق فیلمهای فضائی و مایه‌هائی که به‌اصطلاح افشاگرانه هستند ومفسده‌جویی هیئت حاکمه‌ی ایالات متحده‌ی امریکا رابازگومی‌کند، "کاپریکورن‌یک" را ساخته است. این اثر در نوع خود فیلمی است بی‌رمق و پیش‌پا افتاده، چرا که نه‌آن هیجان‌سازی و حوادث پرکشش و فانتزی فیلمهای فضائی را دارد و نه آن ویژگیهای فیلمهای به‌اصطلاح افشاگرانه را.



سازمان فضائی امریکا ــ "ناسا" ــ قصد دارد برای انحراف افکار عمومی ــ بکمک سازمان‌جاسوسی امریکا "سیا" ــ گروهی را به‌دروغ راهی سفر به‌کره ماه کند، تا براین بستر بتواند حرکتهای ضدمردمی خود را تداوم بخشند. آنها یک استودیوی مخفی از نظر همگان، بادکوری از یک سفینه و سطح کره‌ماه را باز سازی کرده‌اند. مسافرین سفینه‌ی کذایی بااطلاع موضوع، زیربارِاین فریب نرفته دست بحرکتهائی می‌زنند که باعث افشاء سران حکومتی می‌شود. اما نوعی افشاگری که آنقدر دستمایه‌ی کارهای مختلف شده است که اینک به ریشخند می‌ماند. ریشخند مردمی که در حال حاضر بیش از این‌ها می‌دانند و برایشان دیگر این حربه‌ها زنگ زده است.

آنچه که فیلم را تااندازه‌ای ــ فقط تا اندازه‌ای ــ قابل تحمل می‌کند، صحنه‌های تعقیب و گریز فیلم است. مثلا صحنه‌های مربوط به تعقیب هواپیمای سم‌پاشی از سوی هلیکوپترهای سازمان فضائی است. این صحنه را می‌توان گفت که براساس فیلم‌های مستند جنگ جهانی دوم ــ جنگ‌هوایی‌نیروهای درگیر ــ بازسازی شده است.

صحنه‌ی دیگر درهمین زمینه مربوط است به‌تعقیب مسافر فراری سفینه دریک دشت وسیع بوسیله‌ی همان هلیکوپترها. مسافر گریزان تشنه و خسته از سویی به‌سویی می‌گریزد. لحظه‌ای فرا می‌رسد کــه او ناتوان برزمین افتاده است. ازدور در یک تصویر محو دوشئی پرنده ــ همچون لاشخور ــ به‌او نزدیک می‌شوند تا لحظه‌ای که تصویر مشخص و مشهود می‌شود. از این لحظه به‌بعد در یک سری تعقیب وگریز مسافر از پای درمی‌آید. این قسمت نیز اگر به‌صراحت گفته نشود ولی این فکر را ایجاد می‌کند کــه برداشتی است از صحنه‌ی معروف و زیبای "شمال از شمال غربی" ساخته‌ی "آلفرد هیچکاک".

از تکنیک که بگذریم، باز داستان فیلم است که جای حرف باقی می‌گذارد، از جمله آنکه چگونه در سیستم بهم پیوسته‌ی پلیسی و امنیتی "ناسا" و "سیا" مسافرین سفینه که سالها در همین‌مناسبات پرورش یافته و خود جزئی از این کل هستند برعلیه همین سیستم به‌مبارزه برمی‌خیزند، بدون آنکــه زمینه‌های این امر مورد بررسی قرار گیرد؟



گویا

■ ساخته‌ی: کنراد ولف

دست‌اندرکاران سینمای شوروی سابقه‌ی خوبی در ساختن فیلم برمبنای زندگی هنرمندان بزرگ و مبارز جهان ــ که در گذشته می‌زیستند ــ در رده‌های مختلف دارند. فیلم "گویا" از همین دست‌آثار است، که به‌گونه‌ای زیبا، چگونگی کار و مبارزات نقاش بزرگ اسپانیائی "فرانسیسکو گویای لوچانت" را به‌تصویر کشیده شده است.

"فرانسیسکو گویا" در سال ۱۷۴۶ در روستای "فولند تودوس" در آراگون در خانواده تهیدستی متولد شد. در دوران جوانی در کارگاه "خوزه لوزان" که ترسیم آثار مذهبی را بعهده داشت و متاثر از خصوصیات سبک "باروک" ساراگوسائی بود (این سبک با ذائقه هنری فئودالها واسقفهای اسپانیا بسی سازگار بود) قدم‌های اولیه آموزش هنری خود را طی کرد. از آنجا که حرکت هنری در "مادرید" برای گویای جوان جاذبه‌های دیگری داشت، در سال ۱۷۶۶ راهی آنجا شد و تحت نظر "فرانسیسکو-بایه‌او" برای دربار مادرید شروع به‌کار کرد. در آن زمان، هنر کلا در اختیار دربار و کلیسا بود.

فیلم ازاین دوران، تا تبعید او را بتصویر کشیده است. "گویا" با شور وشوق بسیار بکارپرداخته است، بدون آنکه به‌رخدادها و مسائل سیاسی کمترین توجهی داشته باشد. درست در زمانیکه اختناق و بیعدالتی در اسپانیا غوغا می‌کند، او مشغول طراحی از چهره درباریان است.

اما این دوران دوام چندانی نمی‌یابد. اسپانیا از فرانسه شکست خورده است. موقعیتی برای آزادیخواهان فراهم آمده است تا حرکتهای انقلابی را بمیان توده‌های ستم‌کشیده‌ی مردم ببرند. "آگوستین"، دستیار گویا، وابسته به‌انقلابیون است. او همواره گویا را بخاطر راهی که برگزیده است مورد شماتت قرارمیدهد، و بالاخره او را بجمع خود می‌کشاند. گویا همچنان فردیست میانه، اما با گذشت زمان او از نزدیک با فساد دربار و ستم کلیسای کاتولیک که بشکل تفتیش عقاید بروز می‌کند آشنا می‌شود. از این زمان مسیر کارهای او تغییر می‌یابد. آرام، آرام به‌تصویر کردن زندگی مردمان محروم می‌پردازد. چهره‌هائی که از درباریان تصویر می‌کند، شکل مضحکی به‌خود میگیرند. در همین جهت، در حالیکه هنوز سبک "باروک" رواج دارد و پس از آن سبکهای "روکوکو" و "نئوکلاسیسم" و "رومانتیسیسم" در نقاشی از فرانسه و انگلستان سرازیر می‌شود و هنر اسپانیا را تحت تاثیر خود قرار میدهند، و افکار فلسفی "ولتر" و "روسو" و "روبسپیر" و دیگر انقلابیون فرانسه به‌کشورهای دیگر چون اسپانیا میرسد. اما "گویا" با آنکه افکار آزادیخواهانه و عدالتخواهانه انقلابیون فرانسوی را تا اندازه‌ای پذیرفته، از

سبکهای وارداتی فرانسوی در نقاشی ــ که در خدمت آن افکار است ــ تاثیر نمی‌پذیرد. او همچنان با شخصیت مستقل و فرم‌گرفته خویش، افکار عدالت‌جویانه‌اش را تصویر می‌کند. رنگهای درخشان نقاشی‌های سنتی را در آثارش راه نمی‌دهد و با ریزه‌کاری‌ها در هنر نقاشی مخالفت می‌ورزد.

در یک سفر طولانی او با زندگی رقت‌بار مردمان آشناتر میشود و رنج و درد آنان را لمس می‌کند. مردم در ابعاد واقعی‌شان در ذهن او جای میگیرند. ازین پس او قلمش را تیزتر می‌کند.

مجموعه‌ی "کاپریس" ــ اولین مجموعه‌ٔ کاریکاتور در جهان ــ را در همین دوران نقاشی می‌کنــد. آثار او در این مجموعه چنان زیبا و پرقدرت و با مضامینی کاملا بکر و انقلابی ترسیم شده‌اند که‌آتش جنبش را در میان مردم و انقلابیون در سطح رهبری شعله‌ورتر می‌کند.

دربار بوسیله کلیسا او را احضار کرده و مورد تفتیش عقاید قرار میدهد. این اتفاق برحرکت او شتابی بیشتر می‌بخشد. زیباترین و انقلابی‌ترین آثار "گویا" مختص همین زمان است. برتعداد آثار مجموعه‌ی "کاپریس" افزوده‌تر میشود. در طرحی از این مجموعه، دو مرد زیربار سنگین دوخر تا زانو خم شده‌اند که در واقع اشاره به مالیاتهای سنگینی است که فئودالها به‌رعیتها بسته‌اند. در طراحی دیگر، تصویر چند زندانی است که یکی از آنها "گالیله" است، که بعلت کشف حرکت زمین توسط کلیسای کاتولیک قرن پانزدهم ایتالیا در زیر زمین به‌زنجیر کشیده شده است.

"گویا" در این مجموعه که بصورتی بسیار زیبا همراه با مونتاژی قوی در فیلم بنمایش درمی‌آید ــ و موسیقی خوب این قسمت را نباید فراموش کرد ــ با استفاده از تضاد سفیدی و سیاهی، شب و روز، مرگ و زندگی، سرشت انسانی را در مقابله با آن شرایط تصور کرده است. او در مورد این دست از کارهایش چنین می‌گوید: "آخرکجای طبیعت میتوان خطی پیدا کرد؟ من چیزی جزاجسام روشن‌واجسام تاریک و سطوح مستوی که عقب وجلو میروند، نمی‌بینیم. چشم من نه خطوط را می‌بیندونه‌جزئیات‌را."

فیلمساز بعد از این دوره به‌وقایع دوم و سوم ماه "مه" ۱۸۲۳ می‌رسد، و گویا را از دید خود در متن آن جای میدهد. گویا آنچه را که می‌بیند به‌شکل شگرفی نقاشی می‌کند. تیربارانهای دوم و سوم ماه "مه" آن سال را در دو تابلوی فناناپذیر تصویر می‌کند که در آن بخوبی سفاک بودن‌حاکمیت لیبرال فرانسوی را که گلوله برقلب آزادیخواهان غیر مسلح اپانیا می‌نشاند برملا می‌سازد. در تابلوی "تیرباران سوم ماه مه" انسانی گمنام در میان روستائیان پیراهن سفیدش را برتن دریده، ودستهایش را صلیب‌گونه از هم گشوده، و با شلیک پیاپی تیر به‌زانو خم شده است. چهره‌اش لاغر و تکیده و معترض و در مقابل وی صف جوخه اعدام، آدمکهای خیمه‌شب‌بازی و مزدور فرانسوی ایستاده‌اند.

در این اثر جاویدان، رنگهای قهوه‌ای، زرد، سیاه و سفید و شنگرفی، بیانگر فضای شب‌آلود اسپانیاست.

با عرضه‌ی این آثار نظامیان حاکمیت به‌تعقیب او می‌پردازند. بهمین جهت گویا در سال ۱۸۲۴ برای فرار از اختناق اسپانیا به‌پاریس میرود و تبعید داوطلبانه به "بردو" را می‌پذیرد. تا اینکه در سال ۱۸۲۸ در آن شهر میان غم و اندوه طاقت‌فرسا جان می‌سپارد.

"کنراد ولف" در مقام کارگردان بخوبی توانسته است از پس بتصویر کشیدن فیلمی که زمینه‌ای کاملا هنری دارد، برآید. رنگهای متن فیلم بخوبی براساس آثار گویا بازسازی شده است و برخلاف زمینه اثرکه شاید خوشایند عده‌ای نباشد، فیلمی پرحادثه وپرکشش خلق کرده است. فیلمی که بخوبی مورد استقبال مردم ما واقع شده است.

بازماندگان
گردباد
رابینسون کروزو

■ساخته: رنه کاردونا

این هر سه فیلم "رنه‌کاردونا" ، بازگوی تلاش انسانهای گرفتار در موقعیتهای دشوار، برای تنازع بقـاء است. اماجدااز این مسئله‌که درونمایه فیلمهای خوبی بوده است، هدف فیلمساز از پرداختن به‌چنین‌موضوعی چیز دیگریست: هر سه فیلم رنه‌کاردونا ، آثار بیمارگونه و نشانگر مالیخولیای اوست. فیلمسازی که به نظرمی‌رسد رسالتی جز ترویج و تلبیغ خوردن گوشت سگ و آدم و هر کثافت دیگری، ندارد.

دوفیلم‌اول ،که فیلمسازمدعی‌ست براساس ماجراهای واقعی ساخته‌شده، ازنوع‌فیلمهای‌منتسب‌به "سینمای فاجعه" است. فیلمهائی که محور آن، خطریست که جان عده‌ای را تهدید می‌کند و قصه، ماجراهای‌مبارزه‌این جمع برای نجات از وضعیت دشوارشان است. فیلمهائی از این دست (که آواره‌ها، جاگرنات، جهنم زیررو، آسمانخراش جهنمی، گذرگاه کاساندرا وفرودگاه نمونه‌های معروف ومثال زدنی هستند) ، ایجاد دلهره‌وهیجان حرف اولشان است. بیشتر آنها از تکنیک خوبی برخوردارند و معدودی نیز دارای شخصیت‌سازی و استخوان‌بندی درستی هستند. اما گردباد و بازماندگان، هیچیک از این دو امتیاز را ندارند. یعنی نه در شخصیت‌سازی و ایجاد فضای مناسب موفق‌اند و نه در ایجاد هیجان و دلهره.

"رابینسون کروزو" براساس رمان معروف "دانیل دفو" ، که چندبار تبدیل به‌فیلم شده، هر چند که در محدوده آن نوع فیلمها نمی‌گنجد، اما از آن جهت که داستان آن کوشش یک انسان تنها در جزیره‌ای متروک‌و دورافتاده برای زنده ماندن است، بهانه‌های لازم را جهت به‌ثمر رساندن رسالت آقای کاردونا با خوددارد.

در فیلم "بازماندگان" ، هواپیمائی در کوههای پر برف و یخزده "آند" سقوط می‌کند و سرنشینانی که‌از حادثه سقوط جان سالم بدر می‌برند، مدت کوتاهی را با آذوقه‌ای که به‌همراه دارند، به‌سر می‌کنند وهنگامیکه آذوقه‌شان تمام می‌شود، جدال مرگ و زندگی را آغاز می‌کنند. سرما و گرسنگی تهدیدشان می‌کند اما بازهـم تکیه بیشترفیلمساز روی گرسنگی‌است تاآنها راچنان بیچاره کند که به‌خوردن گوشت دوستان مرده خودرضایت دهند.

در فیلم "گردباد" ، مسافران‌یک‌هواپیمای سقوط کرده به‌همراه سرنشینان یک قایق تفریحی و یک قایق ماهیگیری پس از توفانی هولناک در دریای کارائیب به‌سال ۱۹۷۴ ، در یک قایق گرد می‌آیند. آنها نیز، کـه موقعیت جغرافیائی‌شان را گم کرده‌اند، تا رسیدن کمک محتاج غذا هستند. بنابراین، زمینه آماده است‌تا یک سگ و یکی از کشته شده‌ها را قصابی کنند و به نیش بکشند.

در هر دو فیلم ، هر چند کلیشه‌های سینمای فاجعه از نظر انتخاب شخصیتها رعایت شده است (افرادی با موقعیت رقت‌آور برای جلب ترحم ، کسانی که تماشاگر در برابرشان موضع می‌گیرد، چند تن با قدرت‌رهبری جمع، موافقان و مخالفان در برابر ایده‌هائی که گمان می‌رود به‌نجات آنها می‌انجامد، و...) اما تمام زمینه چینی‌های کاردونا ، برای‌رسیدن‌به "صحنه‌های کلیدی!" است: مدتی کشمکش بین موافقان و مخالفان خوردن گوشت سگ وآدم مرده، وبعد هم پیروزی موافقان مشروعیت این‌کار. ازآنجا که همه مقدمه‌چینی‌ها برای‌رسیدن به‌این هدف نهائی است، کاردونا صحنه‌های قصابی مرده‌ها و سگ را پر طول و تفصیل وباحوصله‌نمایش دهد. نماهای نزدیک از بریدن گوشت‌ها ، گوشتهائی که برای استفاده قطعه قطعه در کنار هم چیده شده است، وبعد

هم نماهای درشت ازدهانهائی که برخی با اشتیاق و برخی با اکراه، گوشتهای خام را دندان می‌زنند و می‌جوند. در فیلم "رابینسون کروزو"، تمامی آن جنبه‌های متفاوت شخصیتهای دو فیلم اول، در وجود یک فرد جمع شده که در پایان، به‌پیروزی تز معروف کاردونا می‌انجامد و "کروزو" هم برای زنده‌ماندن‌به‌خوردن‌گوشت خام حیوانات و برگ درختان و گیاهان دیگر می‌پردازد. البته طبق معمول، خام‌خواری او به‌همان طریق مورد پسند فیلمساز تصویر شده است.

در فیلمهای رنه‌کاردونا، احساس نفرت، برانگیختگی عصبی، تهوع و از این دست احساسات نامطبوع در تماشاگر ایجاد می‌شود که با هیجان سالم، فاصله بسیار دارد. وآنچه از تماشای این سه فیلم دست‌کم حاصل می‌شود، آگاهی براین نکته است که کاردونا، بی‌تردید یک بیمار روانی است!



رم‌شهر بی‌دفاع

■ ساخته‌ی: روبرتو روسلینی

با پیشرفت جنگ، سینمای ایتالیا (مانند زندگی ایتالیائی‌ها) دچار آشفتگی شد. میان مردم اختلاف نظرهای گوناگونی پدید آمده بود. برخی جانب نیروهای متفقین را گرفتند (در اصل متوجه شده بودند که کار "نیروی محور" ساخته است) و پاره‌ای دیگر همچنان به‌معتقدات فاشیستی خودچسبیده بودند. پس از سقوط موسولینی که جنگ در جنوب ادامه داشت و شمال شبه جزیره‌ی ایتالیا همچنان در تصرف نازیها قرار داشت، در ۱۹۴۴ فقط شانزده فیلم در ایتالیا ساخته شد، و بیشتر آنها از ساخته‌های استودیو "اسکالوا" واقع در ونیز بود که آنرا آخرین پایگاه عناصر فاشیست در صنعت سینما باید قلمداد کرد. در این مدت نیروهای مردمی و ضد فاشیست پنهان شده بودند و منتظر بودند تا نیروهای متفقین ایتالیا را آزاد کنند و سپاه نازی درهم کوبیده شود.

در اواخر ۱۹۴۴، حتی پیش از آنکه آلمانها شهر رم را کاملا تخلیه کنند، "روبرتو روسلینی" به ساختن "رم شهر بی‌دفاع" پرداخت و این فیلم کلید نهضت تجدید حیات سینمای ایتالیا بود. سینمای ایتالیا پس‌از ۳۰ سال که فیلم قابل اعتنای عرضه نکرده بود، در ۱۹۴۵ این فیلم ناگهان نظرجهانیان را به‌سوی خود جلب کرد.

داستان فیلم بازگو کننده‌ی واقعه‌ای است که در سال ۱۹۴۳ رخ داده بود. یکی از افراد نهضت مقاومت ایتالیا از چنگ حکومت فاشیستی موسولینی می‌گریزد و به‌خانه کارگری پناه می‌برد. همسر این

کارگر، جان خود را در راه نجات او از کف می‌دهد. معشوقه مرد فراری او را به‌گشتاپو معرفی می‌کند و آن مرد مبارز زیر شکنجه جان می‌سپارد. در همین رابطه کشیشی هم که عضو نهضت مقاومت است گرفتار گشتاپو شده و تیرباران می‌شود.

در این فیلم روسلینی کوشیده است تا با دقتی هر چه تمامتر، کشمکشها، رنجها و مقاومت و قهرمانی مردم رم را در سالهای تصرف فاشیستهای آلمانی نشان دهد. غیر از قهرمانان اصلی، کمتر کسی از بازیگران این فیلم بازیگر حرفه‌ای بوده‌اند. در حقیقت بسیاری از آنها مردم عادی ــ یاسربازان نازی ــ بودند که دوربینی پنهان در پشت بام یا نهفته در اتومبیل از آنها فیلمبرداری کرده است. کمتر صحنه‌ای از "رم شهر بی‌دفاع" در استودیو تهیه شد، زیرا که هم پول کافی برای این کار در اختیار سازندگان قرار نداشت و هم "روسلینی" و "چزاره زاواتینی" ــ که سناریو را تهیه و فلینی‌آنرا پرورده بود ــ احساس کردند که فضای بیرون از استودیو، فیلم را گویاتر و جنبه‌های مستند آن را بیشتر خواهد کرد. بعدها، کار در کوچه و خیابان و بیرون آمدن از پلاتوهای فیلمبرداری استودیوها، یکی از مشخصه‌های نئورئالیسم شد.

آنچه از کار درآمد، فیلمی بود غیر از آنچه تا آن هنگام بر پرده سینما دیده شده بود. ازلحاظ فنی البته بی‌نقص نبود. "روسلینی" هنگام ساختن این فیلم ناچار بود که هرتکه فیلمی را که به‌دستش می‌رسید به‌کار برد. حال آنکه تنظیم این تکه‌ها، مخصوصا نماهای درون خانه‌ها که در استودیو گرفته نشده بود غالبا به‌قدری ضعیف بود که برای ایجاد تاثیر دراماتیک، یا حتی برش عادی به‌درد نمی‌خورد. حتی در ضمن کار ناچار شدند فیلمبرداری را متوقف کنند تا پول کافی برای ادامه‌ی کار فراهم شود. اما به‌نظر می‌رسد که همان شوری که الهام‌بخش تهیه‌ی این فیلم شد، نیرویی است که آن را فراهم و استوار نگه می‌داشت، همان ناتراشیدگی و ناپختگی فیلم امتیاز آن شد، و دلبستگی عمیق روسلینی به‌موضوع فیلم و برگردان آن به‌زبان تصویری گویا و موکد بیان شود. ــ این رئالیسم راستین بود ــ خود روسلینی هنگام معرفی فیلم گفت "وضع از همین قرار است" و این گفته شعار تمام نهضت نئورئالیسم شد.

در ظرف پنج سال بعد یک سلسله فیلم به‌این منوال در ایتالیا ساخته شد. سالهای خفقان‌ایتالیا در دست نیروهای آلمانی و افسردگی در هنگام تصرف متفقین، در مردم ایتالیا نوعی هشیاری‌اجتماعی به‌بار آورد که نهضت نئورئالیسم آن را به‌کاملترین وجه بیان کرد.

من کوبا هستم

■ ساخته‌ی: میخائیل کالاتازوف، سرگئی اوروسفسکی

سینمای کوبا بعد از انقلاب مردمیش، جهش چشم‌گیری داشته است، چه از نظر کیفی و چه کمی. بعد از انقلاب فیلمسازان کوبائی که در کشورهای دیگر دست‌اندرکار سینما بودند و بعضا تحصیل بشیوه آکادمیک، به کشورشان مراجعه و "مرکز سینماتوگرافی دولتی کوبا" را بنیان نهادند. مرکزی که کانون ساختن‌آثاری‌درردیف فیلمهای طراز اول جهان گردید. فیلمهایی همچون "خاطرات دوران عقب‌ماندگی"، "مرگ یک بوروکرات"، "شام آخر"، "بازماندگان" از آثار مشخصه‌ی این دوره هستند.

"من کوبا هستم"، فیلمی است که در همین دوره بصورت محصولی مشترک بین کوبا و شوروی ساخته‌شده

است . داستان فیلم مربوط میشود به حوادث و مسائل قبل از انقلاب ، یعنی دوران حکومت و قدر قدرتی باتیستای دیکتاتور .

داستان فیلم ابعاد اصلی انقلاب را مورد بررسی می دهد . از جمله مسائل دهقانی و دانشجوئی در کوبا . دهقانان عمدتا از طریق کاشت و برداشت نیشکر ـ شیوه تک محصولی موردی که خواست امپریالیسم امریکا ست امرار معاش می‌کنند . زمین‌های زیر کشت ، در وجه غالب از آن فئودالهاست . بطبع این نوع از کار و زندگی برای دهقانان همواره با شکنجه و زورگوئی از سوی اربابان همراه است .

میخائیل کالاتازوف و سرگئی اوروسفسکی که هر دو اهل شوروی هستند بعنوان کارگردانان این فیلم با پرداختی اجتماعی و انسانی ، فقر و فلاکت دهقانان و زورگوئی اربابان را بنمایش می‌گذارند . دهقانی در فصل درو ، مشغول برداشت محصول نیشکر خود است ، صاحبان غیر واقعی زمین سر می‌رسند و به او فرصت میدهند تا در عرض بیست و چهار ساعت مزرعه را تخلیه کند . دهقان قبل از ترک زمین مزرعه را به آتش می‌کشد تا دسترنج اش به کام اربابان نرود . او و فرزندانش بعد از این حادثه به یکی از محلات فقیرنشین (حلبی آباد) هاوانا رفته مدتی بعد به مبارزین راه استقلال و آزادی می‌پیوندند .

با آمدن این خانواده به شهر ، فیلم به مسائل مردم شهر می‌پردازد . حرکت طولانی و بدون برش فیلم پلی بین مسائل روستائی و شهر می‌زند . فقر در شهر شاخص‌تر است ، در صحنه‌ای بسیار جالب ، یک مستشار امریکائی برای خوش‌گذرانی به یکی از محلات فقیرنشین (حلبی آباد) می‌آید ، اما وقتی قصد ترک آنجا را دارد راه را گم می‌کند . فیلمسازان در یک رویاروئی دلنشین . عامل اصلی رنج و تلخ کامی مردمان کوبا را بتصویر می‌کشند . کودکانی با شکم‌های ورآماسیده از گرسنگی ، بدنبال مستشار به راه می‌افتند . او بسان آدمی که دچار کابوس شده باشد ، تلوتلو خوران از سویی به سویی می‌گریزد . پیرمردی در حاشیه‌ی یک خانه‌ی گلین او را بارها مورد خطاب قرار میدهد که : من کوبا هستم ، من انقلاب کوبا هستم ، من . . . . .

اینبار نیز دوربین با یک نمای طولانی و بدون برش درفیلم ، فاصله‌ی بین محله‌ی فقیرنشین و یک هتل مجلل واقع در مرکز هاوانا را طی می‌کند . در جای دیگر ، دوربین بعد از تعقیب مستشار در آخرین تصویر که او را برروی کاناپه‌ای در حال نوشیدن مشروب نشان میدهد ، با یک حرکت تراولینگ از بالا به پائین بدرون استخری که عده‌ای مشغول شنا در آن هستند می‌رود .

بعد از بازگو کردن و بررسی علل اصلی مصائب و ستمی که برمردم کوبا می‌رود ، در شهر است که فیلم به قیام و حرکت مردمی دانشجویان و دیگر اقشار می‌پردازد . دانشجویان و دیگر اقشار با تظاهرات گوناگون خود ، آخرین روزهای زندگی باتیستای دیکتاتور کوبا را رقم می‌زنند . در کشاکش این تظاهرات است که دانشجوئی مامورمی‌شود تا رئیس پلیس شهررا اعدام انقلابی کند . در روز مقرر او به پشت بام ساختمانی مشرف به خانه‌ی رئیس پلیس می‌رود ، اما وقتی از دوربین تفنگ کودکان او را می‌بیند ، وظیفه خود را انجام نداده باز می‌گردد . همین دانشجو در یکی از تظاهرات خیابانی از پشت هدف گلوله‌ی رئیس پلیس قرار می‌گیرد و جان می‌سپارد . دانشجویان جسد را بردوش گرفته آنرا در شهر به حرکت درمی‌آورند . لحظه به لحظه بکثرت جمعیت افزوده می‌شود . دوربین از لحظه‌ی کشته شدن دانشجو بدون وقفه به حرکت بدون برش خود دامه می‌دهد پس از آنکه تعداد جمعیت به حدی می‌رسد که دوربین قادر نیست تمامی آنها را در کادر خود داشته باشد ، دوربین از یک ساختمان بالا رفته وارد کارگاهی می‌شود که در آنجا کارگران مشغول بسته‌بندی سیگار هستند . کارگران دست از کار کشیده و بکمک هم پرچم کوبا را به احترام دانشجوی شهید از پنجره می‌آویزند . دوربین همچنان به حرکت خود ادامه داده و بکمک سیمهای جرثقیلی برروی شهر به پرواز درمی‌آید . چنین بنظر میرسد که در این

تصویر، دوربین میان ردیف بالکنهای دو سوی خیابان به‌پرواز درآمده باشد.

باپایان این فصل، فیلم به‌قیام مسلحانه میپردازد. این فصل را می‌توان جمع‌بندی و نتیجه‌گیری فیلم خواند. در اینجاست که دهقانان، همراهان فیدل کاسترو، دانشجویان، و دیگر اقشاری که درفیلم قبلا معرفی شده‌اند، همه باهم به‌حرکت درمی‌آیند و بساط دیکتاتوری را برمی‌چینند.

در مورد تکنیک فیلمبرداری باید اشاره داشت که تمامی تصاویر بالنز واید فیلمبرداری شده است، که بعلت مضمون فیلم، شیوه بیانی سینماگران را زیبائی خاصی بخشیده است. از دیگر موارد تکنیکی، تصاویر بلند و بدون برش است که برخی از نماهای بلند آن شبیه فیلمهای "یانچو" فیلمساز مجار است. دست آخر حرکتهای دوربین است که ازپیچیدگی وتکنیکی فنی ویژه‌ای برخوردار است. مثلا درموردی‌که یک‌دانشجوهمراه با اعلامیه‌هایش از پنجره یک‌ساختمان توسط افراد انتظامی به‌پائین پرتاب می‌شود. در یک لحظه دوربین به جای جوان پرتاب شده و اعلامیه‌ها قرار میگیرد.



دام

■ ساخته: سیدنی هایرز

دام ساخته‌ی "سیدنی هایرز" ازآن دست فیلمهائی‌است که بخاطر دربرداشتن مضمونی گسترده ــ آنچه کلیت فیلم به‌آن مربوط می‌شود ــ در زمینه‌ی عواطف و احساسات فردی و همه‌گیر، مورد پسند غالب‌تماشاگران قرار میگیرد، چرا که هر بیننده به‌نوعی خود در کشاکش این مضامین واقع شده است.

فیلم با تصویری زیبا از رودخانه‌ای خروشان آغاز می‌شود. تصویری که نوید دهنده‌ی داستانی پرتحرک و پر تلاطم است. "الیور رید" در نقش "ژان لابت" بعنوان یک شکارچی با خصلت و خوئی به‌ظاهر حیوانی از نقطه‌ای دور ــ که خود آنرا مکانی درآخر دنیا می‌نامد: مکانی در حوالی آلاسکا ــ به‌سوی جزیره‌ای با حال و هوای رنگ گرفته از تمدن شهری، بررودخانه مذکور پارو می‌زند. این رودخانه را به تعبیری، پل‌وخط ارتباط بین طبیعت بی‌ترحم و در عین حال پرلطافت و دنیای ملوث به‌رنگ وریا باید تلقی کرد.

در این جزیره آدمهائی با ملیت‌های گوناگون زندگی می‌کنند. در میان آنها خانواده‌ای با گرایشات شدید بورژوامابانه ــ اشاره مکرر سفر به‌سانفرانسیسکو و خرید پیانو ــ که عمدتا از سوی مادرخانواده‌اعمال می‌شود قرار دارند. پدر خانواده با شغل واسطگی در خرید و فروش پوست، جورکش این تمایلات فردگرایانه همسرش است.

"ژان لابت" باآن خصلت‌های بدوی به‌رویارویی این گرایشات می‌آید. او بابت طلب هزار دلاریش از واسطه پوست، همچون حیوانی خشمگین درب خانه را شکسته وارد می‌شود. این سکانس معارفه خوبی با لابت است و نیز سرآغازیست که حکایتگر تضاد دو نوع بینش و زندگی است. اول "لابت"، مردی که عمری را به تنهائی در جنگل سپری کرده است، با بینش و زندگی پاک و بی‌آلایش و دیگر یک زندگی رنگ و روغن خورده

و نیروئی که در این برخورد حاد و خشن برتری می‌یابد همانا دنیای "ژان لابت" است (آنچه که " سیدنی هایزر" در مقام کارگردانی پافشارانه مبلغ آن است) . لابت آنقدر ساده‌اندیش است که در برخورد با مبادلات تجاری چنین می‌اندیشد که می‌توان آنچه را هم که غیر کالائی است خرید و یا فروخت . بی‌شک این آموخته‌ای است که او از جهان سرمایه کسب کرده است . "ایوا" را باید همچون شاهین ترازو ، داوری بر این دو جهان دانست ، چرا که او با انتخابش بر یکی از این دو جهان صحه خواهد گذاشت . در مسیر بازگشت "ایو" که تا این زمان مستخدمه همان خانواده بورژوامنش بوده است ، از آمدن با "لابت" خودداری می‌کند . ولی لابت فردیست که هرمانعی را با بازور از سر راه برمیدارد . در جنگل ، "لابت" چگونگی دام نهادن برای شکار حیوانات را که وسیله‌ای برای امرار معاش است به "ایو" می‌آموزد . آموزشی که با روحیه‌ی صلح‌جویانه‌ومحبت‌آمیز "ایو" سازگار نیست . با آمدن "ایو" خانه و کاشانه‌ی "لابت" رنگ تازه‌ای به‌خود میگیرد . او با خود آداب شهرنشینی را به‌ارمغان آورده است که این با روحیه‌ی "لابت" سازگار نیست . اما هر دو در نهایت تن به‌پذیرش واقعیات می‌دهند . روزی لابت خود در "دام" کار گذاشته‌اش می‌افتد و مجبور به قطع پایش می‌شود . این واقعه نقطه عطفی در روابط این دو محسوب می‌شود ، که در نهایت منجر به‌پذیرش "لابت" از سوی "ایو" می‌شود .

دام در نوع خود هر چند محصولیست از سینمای تجارتی ؛ اما صحنه‌پردازی‌های خوب "سیدنی هایزر" به‌یاری موزیک عالی "ر ن گودوین" داستان "دیوید آزبورن" فیلمی دلنشین و موفق ساخته است .

موسیقی فیلم آنچنان با هر سکانس فیلم منطبق است که می‌توان گفت ، آنچه را "هایزر" با تصاویرش می‌گوید ، همان را "گودوین" با ظرافت و لطافت بیشتری بوسیله موسیقی بیان می‌کند . بهتر گفته شود ، فیلم بدون آن موسیقی ، به‌چنین توفیقی دست نمی‌یافت .

از فصل‌های شاخص و قابل توجه فیلم می‌توان به‌حمله گرگهای گرسنه به "ژان لابت" زخمی شده اشاره داشت ، که با فیلمبرداری ماهرانه‌ای که برروی دست صورت گرفته ، هیجان و دلهره‌ی آنرا دو چندان کرده است . یکی دیگر از لحظه‌های خوب فیلم ، هنگامی‌ست که لابت پرنده‌ای را شکار می‌کند و بلافاصله بعد از تیر خوردن و سقوط دربعدی درحال کباب شدن برروی آتش است . برروی‌هم ، دام به‌سبب تازگی وطراوت درونمایه ، ایجاد هیجان سالم که با خط و ربط فیلم به‌درستی گره خورده و جا افتاده است ، همچنین بازیهای گرم الیور رید و ریتا توشینگهام که صحنه‌های خالی از کاراکترهای متفرقه را به‌کفایت از حضور خود پر می‌کنند ، فیلمی است دیدنی ، زنده و به‌خاطر سپردنی . . . .



دختر گل فروش

■ ساخته‌ی : پک هک و چوایک‌جو

نمایش چندین و چند باره "دختر گل فروش" در دو سال گذشته ، و موفقیت حیرت‌انگیز آن در

جلب تماشاگر ایرانی، به‌گونه‌ای تداعی‌کننده استقبال مردم کشور ما از فیلمهای هندی در نیمه اول‌دهه ۱۳۴۰ است. به‌راستی "دختر گل فروش" چه دارد که پس از حدود ۱۰ سال کسادی بازار فیلمهائی از آن نوع، تماشاگر پس از انقلاب را چنین مجذوب کرده است؟

بی‌تردید، برای واردکننده و به‌نمایش درآورندگان "دختر گل‌فروش"، مایه‌های کمرنگی که از "ظالم و مظلوم" و به‌اصطلاح آن "انقلاب" پایان فیلم وجود دارد، تنها بهانه‌ای بوده تا فیلم راهمخوان‌با معیارهای صدور اجازه نمایش بیابند. اما آیا برای آن انبوه تماشاگر "دختر گل فروش" هم، این عوامل کافی‌ست تا چنین استقبالی را توجیه کند؟ بی‌تردید، پاسخ منفی است. زیرا بسیاری فیلم‌ها بوده‌اند که بسیار گویاتر به‌این مسائل پرداخته‌اند اما موفقیتی مثل دختر گل فروش بدست نیاورده‌اند.

در فیلم دختر گل فروش، زمینه‌ای از فقر وجود دارد و در فیلمهای هندی نیز، آدمها و محیط نیز، غالبا فقر زده بوده‌اند اما این عامل هم نمی‌تواند وجه مشترکی برای موفقیت این فیلم وفیلمهای هندی باشد. کما این که سالها پیش، تماشاگران حتی برای مسائل عاطفی مهاراجه‌های هندی وخانواده‌هایشان هم اشک می‌ریختند (امید است کسانی که فیلمهای هندی می‌دیده‌اند، فیلم "وقت" و "تاج محل" را بخاطر داشته باشند).

موفقیت فیلم کره‌ای "دختر گل فروش" و فیلمهای هندی را، بی‌شک باید در لحن سوزناک و خاصیت اشکانگیز آنها جستجو کرد. همان چشمان سرخ و نمناک تماشاگران فیلمهای هندی را در مقابل خروجی سینماهای نمایش دهنده "دختر گل فروش" نیز فراوان می‌توان دید. رمز موفقیت، همین است!

■

مردم، اسیر ظلم اربابند. پسر یک خانواده که سالها پیش، پس از کور شدن خواهر کوچکش به وسیله زن ارباب، علیه ظلم ارباب قد برافراشته، دستگیر و زندانی شده است. خانواده او (مادرودو خواهرش) در وضعیت بدی بسر میبرند. مادر خانواده در خانه ارباب کار طاقت‌فرسا می‌کند، دختر جوان در شهر گل می‌فروشد و دخترک نابینا روزهایش را در خانه به‌سر می‌کند. همه آنچه را که در رابطه با ستمگری و ستمکشی در فیلم وجود دارد، بهانه‌ای بیش نیست برای پرمایه‌تر کردن قابلیتهای اشکانگیز فیلم و می‌بینیم که فیلمساز از هر بهانه‌ای حداکثر استفاده را می‌کند، موضوع را کش میدهد، حرفها را تکرار می‌کند، و در واقع، سوژه اشک و آه را حسابی می‌چلاند تا به‌سراغ بهانه دیگری برود. و برخی بهانه‌ها نیز، چه ساختگی‌اند (مثل اشکریزان "کوپون" پس از آن که خانم و آقای‌خوش‌لباسی بخاطر لباس کثیف و کهنه او از خرید گل پرهیز می‌کنند).

سازندگان فیلم، پس از آن که بیشتر وقت را به‌درآوردن اشک تماشاگر می‌گذرانند، در ده دقیقه پایان تصمیم می‌گیرند پایان خوشی بسازند، اشکها را بخشکانند و آن "انقلاب" کذائی فیلمسازان را به‌ثمر برسانند. در حالیکه برای کفش مندرس کوپون آن همه مایه می‌گذارند و انتظار خواهر نابینایش را در خط‌افق بانماهای "ماراتون" و زوم‌های میلیمتری تا پنهان شدن خورشید دنبال می‌کنند، ماجرای دزدیده شدن و نجات خواهر نابینا، و سپس پیدا شدن برادر انقلابی را خیلی تلگرافی نشان‌میدهند تا انقلاب مظلومان علیه ظالمان به‌ثمر برسد. و چه انقلاب آسانی!

نوشتن درباره ناتوانی‌های فیلم، کار بیهوده‌ایست زیرا باید از سر تا ته فیلم را، صحنه به‌صحنه به‌عنوان نقاط ضعف در کنار هم ردیف کرد. "دختر گل فروش" می‌تواند نقطه آغاز رواج نوعی از فیلمهائی باشد که به‌رغم ظاهر انسانی شان، مروج آسان‌پسندی‌اند. زنگ خطر، با نمایش وموفقیت فیلمهائی از همین دست، همچون "سالهای جدائی" و "در جاده زندگی" به‌صدا درآمده است. بی‌شک

اگر دشواریهای مربوط به‌مقررات ورود فیلم وجود نداشت، این روند باتوجه به‌خالی بودن زمینه‌درمورد سایر فیلمهای مورد پسند تماشاگران، ادامه می‌یافت. اما گویا قرار نیست وضعیت ورود و نمایش فیلم به‌همین روال باقی بماند. بنابراین، خطر دختران گل فروش دیگر، همچنان باقیست.

سالهای جدائی

سینمای کره شمالی، سینمای جوانیست. عمری حدود بیست سال دارد. یعنی چند سال بعد از جنگ کره - ۱۹۵۴ - که امپریالیسم امریکا بانی آن بود و منجر به‌تقسیم کره شد، پاگرفت. تا پیش از این تاریخ آنچه اکران (در گرایش مسلط) سینماهای کره را به‌خود اختصاص داده بود، فیلمهای ژاپنی، امریکایی و هندی بوده است.

سینمای امروز کره، سینمائی است مخلوط - کپی شده - سه سینمای ذکر شده. آنهم نه تاثیر پذیرفته از سینمای برتر این کشورها، بلکه هر آنچه بعنوان سینمای مبتذل آنها نام برده میشود.

"سالهای جدائی" از همین دست فیلمهاست. فیلمی بی‌ارزش، و تا حدودی برای تماشاگر ایرانی اشکانگیز. این فیلم علیرغم داشتن داستانی پرکشش و انقلابی، بسیار بد ساخته و پرداخته شده، بگونه‌ای که داستان زیبای آن نیز به‌هدر رفته است.

داستان فیلم مربوط می‌شود به‌انقلاب کره و تقسیم آن به‌جنوب و شمال. محور اصلی داستان در ارتباط با خانواده‌ای می‌گذرد که بیشترین لطمات را از تقسیم کره می‌بینند. زمان حادثه درست روزی استکه تقسیم صورت می‌گیرد. یکی فرزندان خانواده در شمال می‌ماند وباقی در جنوب. پدر خانواده که نقش اصلی را دارد، مکررا قصد رفتن به‌کره شمالی را می‌کند تا فرزند را بازگرداند، اما موفق‌نمی‌شود. در حین یکی از این رفتنهاست که مادر خانواده نیز که به‌وسیله گلوله گشتیان امریکائی‌زمین‌گیر شده - توجه داشته باشیم فاجعه از پس فاجعه - پس از چندی درمیگذرد. چندی بعد دختر کوچک خانواده نیز بهمراه یکی از اعضای آشنای خانواده - آنهم در غیاب پدر - به‌کره شمالی برده‌می‌شود. پدر در بازگشت متوجه موضوع شده و غمش افزونتر می‌شود. و باز چندی بعد دختر دیگرخانواده‌چشم درد گرفته ولی بعلت تنگدستی پدر کور می‌شود - دیگر تماشاگر دل سنگ باید باشد که چند قطره اشکی نریزد!

تا اینجای قصه موضوعاتی است که در کره جنوبی میگذرد و جناب کارگردان بدون‌هیچگونه‌تحلیل اجتماعی، سیاسی، اقتصادی تا دلش می‌خواهد شعار داده و بدبختی در کره جنوبی را فریاد می‌کند (که صد البته فقر و خفقان در کره جنوبی غوغا می‌کند). بهرحال باقی قضا در کره شمالی میگذرد، چیزی حدود یک پنج فیلم. پدر خانواده بالاخره موفق می‌شود از مرز آبی گذشته در کره‌شمالی‌بدنبال فرزندانش بگردد (حدود بیست و اندی سال گذشته است). او بصورت بسیار مضحک موفق به‌یافتن فرزندانش میشود که هردو تحصیلات عالیه خودرا نیز تمام کرده‌اند. در اینجا فیلمساز بدون هیچگونه بررسی و یا حتی اشاره‌ای از کره شمالی یک سرزمین آرمانی ارائه می‌دهد. اینجاست که بایدگفت پیام فیلم و فیلمساز تا حد یک فیلم بی‌ارزش ولی به‌اصطلاح افشاگرانه‌ی با معیارهای امریکائی پائین‌میآید.

موضوع دیگر تکنیک کار است. در این مورد باید گفت، سطح تکنیکی این فیلم - وفیلمهای‌دیگر کره‌ای که در اینجا بنمایش گذاشته شده است، از جمله فستیوال فیلمهای کره‌ای در کانون‌فیلم‌تهران-

از چنان سطح نازلی برخورداراست، که حتی گاهی، پاره‌ای ازهمین فیلمهای سوپر ۸ بچه‌های علاقمند سینمای کشور خودمان را باید پیش آنها سینمائی برتر محسوب کند. بهرحال، سالهای جدائی فیلم بدیست از یک سینمای تازه پا گرفته سینمائی که شعار میدهد بدون آنکه عمل را مشخص کند. آنچه قابل توجه است این است که چنین فیلمها برای جامعه ما بسیار زیان‌بار هستند، هر چند که تماشاگر با شعار "مرگ برامریکا" از سالن سینما بیرون بزند.



راه بزرگ آبی

■ ساخته: جیلو پونته کوروو

راه بزرگ آبی نخستین ساخته‌ی بلند جیلو پونته کوروو، فیلمساز مردمی سینمای ایتالیاست. و با این حال، از ساخت و بافت مستحکمی برخوردار است، این اثر همچون چهار اثر دیگر کوروو به‌مسائل اصولی و اساسی انسانها و همچنین به‌دفاع جانانه‌ای از آزادی و برابری می‌پردازد.

داستان فیلم مربوط می‌شود به‌اهالی یک شهرک ساحلی ایتالیا، که مردمانش عمدتا از طریق ماهیگیری امرار معاش می‌کنند. زمان داستان، دوران پس از جنگ دوم جهانی است، فقر و تنگدستی نمود بارزی داردو دراین میانه آنچه که به‌آن دامن می‌زند، واسطه‌ها وسرمایه‌داران ایتالیائی‌هستند که فربه‌تر از قبل‌گشته‌اند.

"اسپرانزا" یکی از مردمان این منطقه است، که همچون بسیاری از اهالی آنجا، ماهیگیر است. او از معدود افرادیست که به‌ستیز با زورمندانی که چند و چون زندگی آنان را رقم می‌زنند، برمی‌خیزد. این امردر برخورد با پلیس گارد ساحلی تجلی می‌یابد. پلیسهایی که بیشتر آنها نه‌تنها افراد شروری‌نیستند، بلکه‌خود نیز جزئی از همین مردمند، که از سر ناچاری و بخاطر کفی نان به‌خدمت حکومت درآمده‌اند.

"اسپرانزا" بخاطر کسب حداقل هزینه‌ی زندگی، برخلاف اکثریت ماهیگران بجای استفاده از تور، از طریق بمب‌اندازی در دریا ماهی صید می‌کند. این شیوه نه‌خوشایند گارد ساحلی است، نه‌دیگر ماهیگیران و نه حتی خود اسپرانزا، بعد از آنکه رئیس گارد ساحلی، که بواسطه نزدیکیش با ماهیگیران بازنشسته می‌شود و بجای او رئیس وظیفه‌شناسی! سوار بر یک قایق تندرو وارد می‌شود، اسپرانزا برای این ستیز و رویارویی یک موتور نو را به‌اقساط می‌خرد. خریدی که باعث مقروض شدن او در نزد صاحبان سرمایه می‌شود.

یعنی که او بهرحال در جامعه‌ای با آن مختصات همواره دربند است.

اوضاع اقتصادی در این منطقه روزبروز رو به‌وخامت میگراید. سردخانه‌دار برای کسب سود بیشتر درب سردخانه را برروی ماهیگیران می‌بندد. پاره‌ای از ماهیگیران به‌شغل‌های دیگری رو می‌آورند. بعضی‌پلیس‌گارد ساحلی می‌شوند، پاره‌ای رو به‌کار در معدن ــ که آن نیز بعد از چندی تعطیل می‌شود ــ می‌گذارند آتیه سیاه ماهیگیران در نزد ماهیگیر پیری تجلی می‌یابد. پیرمرد بعلت ناتوانی مجبور به‌حراج گذاشتن قایقش می‌شود.

اسپرانزا که از سوئی سعی در سازمان دادن ماهیگیران دارد، با شرمندگی قایق را می‌خرد تا موتورنویش صاحب قایق بزرگتری شود.

اسپرانزا بعد از مدتی صاحب وضع بهتری می‌شود، بگونه‌ای که می‌تواند با درآمدش صاحب یک رادیوی ساخت امریکا شود، که در فیلم بگونه‌ای سمبلیک و پرطنز تصویر می‌شود. فیلم همانگونه که با خالی کردن چاشنی برای بمب‌اندازی شروع شده بود با انفجار یکی از چاشنی‌ها بپایان می‌رسد و اسپرانزا با گفتن این جمله که برای صید روز بزرگی بود، اما خودم صید شدم، قربانی این ستیز نابرابر می‌شود.

این فیلم کوروو همچون دیگر آثارش بیانی یکدست و روان دارد. او فیلمسازی است که بزبان توده مردم سخن میگوید. سخنی بدور از شعارهای عوامفریبانه. او برخلاف پاره‌ای از فیلمسازان که با هیاهوی بسیار ادعای ساختن فیلمهای انقلابی را دارند و در اصل خزف فروشان گوهرنما هستند، بدون های‌و هوی فیلمی انقلابی و مردمی را بنمایش گذاشته است. از عواملی که او برای رساتر کردن داستان فیلمش بصورت حاشیه‌ای از آنها بهره‌برداری کرده است، رنگی بودن فیلم، علاقه بین دختر اسپرانزا و یک ماهیگیر جوان، روابط او و همسرش و کودکانی که با حرکات و بیان جالبشان، کودکان فیلم‌های دزد دوچرخه و لوکوموتیوران را در خاطره‌ها زنده میکنند هستند. عواملی که جیلوپونته‌کوروو آنها را تحمیلی به‌خود، و سبب تخطی از خط سینمای نئورئالیسم دانسته است.

جنایت و مکافات

■ ساخته‌ی: لف‌کلیتانف

جوانی دانشجو بنام "راسکو لینکف" بخاطر روبرو بودن با فقر مادی و همچنین وضع نابسامان وغیر انسانی اجتماعی که در آن زندگی می‌کند، دستخوش بیماری روحی و روانی شده است. او برای گذران زندگی کوچک خود، هرچندگاه یکبار مقداری از اسباب و اثاثیه‌ی منزل خود را نزد زنی رباخوار بنام "الناایوانف" برده در ازاء مقدار کمی پول گرو میگذارد. تنگدستی شدید از یک سو و زالوصفتی زن رباخوار از سوی دیگر منجر به آن می‌شود تا جوان روزی به‌بهانه‌ی گرو گذاردن یک جاسیگاری نقره‌ای نزد او رفته و با تبر او را بقتل برساند. اما زمانیکه سرگرم سرقت گنجینه‌ی رباخوار است، "لیزبت" خواهر زن مقتول ــ که یک مبلغ مذهبی است ــ سر می‌رسد، جوان بخاطر آنکه شاهدی بر جنایتش نداشته باشد، ناخواسته، با تبر او را نیز می‌کشد.

از این پس بیماری روحی و روانی او چندین برابر می‌شود. کابوسهای وحشتناک یکدم اورارها نمیسازد، تا جائی که یکسره در تب و هذیان بسر می‌برد. در این دوران است که با دختری بنام "سونیا" آشنا می‌شود و این آشنائی یک سلسله ماجراها را بدنبال دارد.

سرانجام جوان خود را به‌پلیس که اینک از یافتن قاتل ناامید شده، تسلیم می‌کند و آنها او را به‌سیبری تبعید می‌کنند.

در آنجاست که او درمی‌یابد مذهب و عشق تنها راه نجات اوست. با دست‌یابی به‌چنین اندیشه‌ای است که جوان به‌انتظار آن می‌ماند تا دوران محکومیت او پایان یابد و بازگشته با سونیا زندگی تازه‌ای را شروع کند. "جنایت و مکافات" اثر مشهور "فئودور داستایوفسکی" همواره مورد توجه کارگردانهای سینما وتاتربوده است، چرا که از بافت و ساختی مستحکم و دراماتیکی برخوردار است.

"لف کلیتانف" براساس این اثر کلاسیک، فیلمی‌گیرا و قابل توجه عرضه کرده است. او بخوبی توانسته

است ضمن‌وفاداری کامل به‌متن‌رمان، استقلال اندیشه‌ی خودرا حفظ‌کند. سینمائی که اوعرضه می‌کند سینمائی است انسانی، وهمچنانکه درفیلم نیزمی‌بینیم، ساده‌ترین حرکات، رفتار، احساسات وغرایز انسانی موشکافانه مورد توجه قرار گرفته است. سنگینی وجود انسان و حضور او، تنها چیزی است که برتصاویر حکومت میکند.

مهمترین موضوعی را که می‌توان به‌آن اشاره کرد، بیان این داستان در عصر حاضر است. "کلیتانف" بر عکس "داستایوفسکی" مسائل را بصورتی کاملا مادی مورد بررسی قرار داده و بدین سبب نتیجه‌ای کاملا مادی گرفته است. "کلیتانف" همانند "داستایوفسکی" جامعه را محور کارش قرار داده است ولی او پیش از این مناسبات تولیدی را مورد نظر دارد. چرا که او معتقد است بدی رفتار در یک اجتماع زائیده‌ی روابط تولیدی‌و همچنان چگونگی‌ارزیابی "نیروی‌کار" انسانهاست. شخصیت‌پردازی‌بازیگران فیلم‌بویژه‌بازیگر اصلی "اینوکنتی اسموکتنوفسکی" ــ در نقش "راسکو لینکف" ــ براساس همین نظریات ساخته و پرداخته شده است.

سرانجام باید گفت که فیلمساز به به‌دست آوردن معادل تصویری از رمان (تکنیک به‌کارگیری دوربین، نوع میزانسن و ...) توانسته است فیلم را ازانحراف به‌سمت بیان تاتری، (که رمان‌هائی از این دست چنین انحرافی را ممکن می‌سازد) نجات دهد.

آقای رئیس جمهور

■ ساخته: میگوئل لیتین



امریکای لاتین صدها سال در زیر سیطره استثمارگران بوده است: اسپانیائی‌ها، پرتقالی‌ها، هلندی‌ها، فرانسوی‌ها، انگلیسی‌ها وامریکائی‌ها. سلطه‌ای که اینک نیز دربخش بزرگی ازآن بوسیله چکمه‌پوشان و جنتلمن های امریکائی با شرکتهای رنگارنگ امپریالیستی که عنوان "چند ملیتی" را برخود دارند، اعمال می‌شود، هر چند جنبش‌های انقلابی و مردمی در سراسر این قاره رو به‌اعتلاست. از این روست که ادبیات امریکای لاتین مشحون از بازتاب این ستمگریهاست. یکی از مضامینی که در ادبیات امریکای لاتین بشکل قابل توجهی به‌آن پرداخته می‌شود دست‌نشاندگانی هستند که بنام رئیس جمهور بر مردم حکومت می‌کنند. شاخص این‌آثارآقای رئیس جمهور نوشته‌ی میگوئل آنخل آستوریاس و پائیز پدرسالار اثر گابریل گارسیا مارکز است. براساس این رخدادها، "میگوئل لیتین" فیلمساز تبعیدی شیلی، فیلمی ساخته است سرشار از طنز شاعرانه. داستان فیلم او نیز مربوط می‌شود به‌یک رئیس جمهور دست‌نشانده امریکا در یکی از کشورهای امریکای لاتین.

آقای رئیس جمهور باآن خصلت‌های ددمنشانه، هرروز که ازخواب برمیخیزد با کودتائی تازه‌روبروست.

کودتاهایی کم هزینه، اما پر سروصدا برای منحرف کردن افکار عمومی. چرا که اینگونه حرکتها زمینه‌ی خوبی است برای سرگرم نگاه داشتن مردم، تا بتوان هر چه بیشتر آنها را از مسائل اصولی بازداشت، واز سوی دیگر نیروی کار ایشان را به استثمار گرفت ــ نکته‌ای که "لیتین" به‌خوبی آنرا در فیلم بنمایش میگذاردتکیه‌برتوهم مردم است ــ همواره گروهی از توده مردم فریب نیرنگ این جنجالها را خورده و به‌حمایت از رهبران کودتا ــ این منادیان دروغین آزادی و برابری ــ برمیخیزند. چنین است که همواره گروههای واقعی مخالف شناسائی شده و برسینه‌ی دیوار قرار گرفته، بدنشان آماج گلوله نظامیان دست‌نشانده میگردد. کودتا پشت‌کودتا،کشتار پشت کشتار. این سلاح از آن حربه‌های کارساز امپریالیسم جنایتکار امریکاست. گواتمالا را بخاطر بیاوریم با دویست کودتا در عرض مدتی کمتر از صد سال، یعنی به‌طور متوسط، هر سال دو کودتا!

آقای رئیس جمهور در این فیلم سمبلی است از تمام روسای جمهور در بیشتر کشورهای امریکای لاتین. او همواره در خواب و در مستی است. علیرغم آنکه همواره صحبت از مهربانی با مردم می‌کند و مدعی‌داشتن قلبی مالامال از عشق به‌مردم است، با کوچکترین حرکت دستور قتل عام میدهد. از این‌روست که بواسطه‌این حقه‌های مکرر، همواره کوچه و خیابانهای شهر مملو از اجساد محرومان است.

شخصیت‌پردازی ماهرانه‌ی "لیتین" توانسته است از هیئت حاکمه که همواره بعنوان ابزار سرکوب بکار می‌روند، چهره‌هائی عروسک‌وار ارائه کند. چهره‌هائی که شباهت زیادی به‌شاهان ایران بویژه سلسله قاجار دارند. به‌این دلیل هر چند تماشاگران ایرانی شاهد نسخه‌ی کاملی از فیلم نیستند اما در کلیت نزدیکیهای زیادی را بین این رئیس جمهور و شاهان ایرانی می‌بینند.

بغیر از شخصیت سازی، تصویر پردازی ماهرانه‌ی فیلم که تا اندازه‌ای هم فرمالیستی است، بیاری‌عوامل رنگی بکار گرفته شده قابل توجه است. "لیتین" هر صحنه از فیلم را با انتخاب رنگ لباسها، دکور و مناظر اطراف بگونه‌ای ارائه میدهد که هر تصویر را به‌تنهائی می‌توان تابلوی زیبائی قلمداد کرد. این عامل‌بیشتراز فیلم دیگر او ــ بیداد ــ بچشم می‌خورد.

همانطور که گفته شد، هر چند نسخه کامل را نمی‌بینیم، اما با تعمیم صحنه‌های موجودبایدگفت، روایت داستان از یک ضعف برخوردار است و آن داشتن بیانی روشنفکرانه است، که این را بایدعمدتا به‌حساب‌تنظیم سناریو از سوی "رژی دبره" با آن نوع بینش خاص ــ گریلائیستی ــ دانست که بعقیده‌گروههای‌زیادی‌انحرافی است.

بهرحال، هر کودتائی را آقای رئیس جمهور به‌یاری سازمان سیا سرکوب می‌کند ــ صحنه‌ی آمدن سفیر امریکا را بخاطر بیاوریم ــ اما در نهایت این مردمند که پیروزند. در پایان فیلم آقای رئیس جمهور سابق! با انبانی انباشته از جواهرات به‌دنیای به‌اصطلاح آزاد می‌گریزد و عمری را با رویاهای شیرین گذشته سپری‌میکند و آنچه را که او در پشت‌سر نهاده، جز ویرانی و کشتار نیست.

سیندرلا

- محصول استودیوی والت‌دیسنی

اینبار در کارگاه بزرگ اینشن سازی والت دیسنی، کارگاهی که در برگیرنده‌ی نزدیک به دویست و پنجاه طراح و نقاش است، فیلم زیبای "سیندرلا" تهیه و عرضه شده است.

سیندرلا براساس قصه‌ای عامیانه باشهرتی‌جهانی‌شکل گرفته است. قصه‌ای که بازگوکننده‌ی زندگی دختری

است که به‌واسطه داشتن نامادری به‌کلفتی کشیده می‌شود وسرانجام بعلت یک شانس بادآورده‌عاقبت‌بخیرشده با شاهزاده‌ای ازدواج می‌کند .

این‌قصه درسال ۱۶۹۷ میلادی توسط "مارشال پرو"ی فرانسوی باتلفیق روایتهای عامیانه بصورت‌مکتوب درآمد و سپس در سال ۱۷۲۹ "رابرت سامبر" آن را به‌زبان انگلیسی نوشت .

فیلم همچون دیگر آثار استودیوی والت دیسنی ، سرشار از لطافت و زیبائی است . مجموعه‌ای از تصاویر اشیاء ، حیوانات و انسانها در کنار هم لحظات شادی را برای تماشاگران فراهم می‌آورد .

در این فیلم نیز آدمهای بد و نیک ، موجودات زشت و زیبا در کنار هم به‌مبارزه‌ای مسالمت‌جویانه می‌پردازند . آدمهای بد این فیلمها بد هستند ، ولی طراحان خوش‌ذوق آنها را بگونه‌ای ترسیم کرده‌اندکه‌مشمئز کننده و نفرت‌انگیز نیستند . در حقیقت "تمام موجودات والت دیسنی دوست داشتنی هستند" و این از مشخصه‌ی خوب آثار والت دیسنی است . خطوط ظریف و پر انعطاف طراحان از شخصیتهای داستان موجوداتی دلنشین و قابل قبول برای تمام اقشار اجتماعی خلق کرده‌اند . کوچکترین حرکات حساب شده و دقیق تصویر شده‌اند ، بگونه‌ای که نه شاهد حرکات اضافه و نه کمی حرکات هستیم . حرکات متعادل است بگونه‌ای که تماشاگران کمترین فرق بین آن ویک فیلم باشخصیت‌های زنده نمی‌بینند . جدا از اشکال طراحی خطوط،عامل اصلی‌واساسی که کارتونهای والت دیسنی راشاخص دیگرکارتونهای دنیا می‌کند ، انجام حرکات "محیرالعقول" از سوی موجودات اوست . هر لحظه تماشاگران با حرکاتی بدیع و "نادیده" غافل‌گیر می‌شوند . حرکاتی سرشار از ایجاد خنده . آنچه که زمینه‌ساز خنده در این اثر می‌شود هرگز برپایه شرو زشتی نیست ، بلکه زمینه‌های کاملا نیک دارند . ایجاد خنده در فواصل معین ، دقیقا الگوئی است که چارلی چاپلین از آن بهره‌برداری میکرد . چرا که بدین‌وسیله دست مایه‌های خنده ــ که باید کمیاب هم خواندشان به‌هدر نمی‌رود ــ به‌توالی‌اثر خود را می‌گذارند ، یعنی در فرصتی که تماشاگر مشغول خنده است ، صحنه‌ی خنده‌آور دیگری ارائه نمیشود ،تا یک حرکت بازتاب کامل خود را داشته باشد .

مورد دیگر شخصیت‌پردازی موجودات دیسنی است که این نیز بدون هیچگونه امضاء در بین آثارمتفاوت نام دیسنی را برخود دارند . گربه‌ها ، موشها و دیگر حیوانات ، همگی با برجستگی کامل در حالات "رفتاری" مشخص می‌شوند . آنچه که مورد نظر است نگاهها و رفتار این موجودات است . نه‌تنها شکل آنها .



خداحافظ تیرانداز

■ ساخته‌ی : دونالد (دان) سیگل

بررسی فیلم خداحافظ تیرانداز روی دو سطح کار می‌کند . سطح اول که فضایای غم غربت و کابوی پیروزگاراز کف داده را نشان میدهد و سطح زیرین که لزوم رسیدن به این انتخاب و نیاز به آرام

گرفتن را می‌کاود.

خداحافظ تیرانداز ماجرای یک کابوی پیر بسیار معروف (جان وین) در حال غروب است که آخرین روزهای زندگی‌اش را می‌گذراند. در ورودش به قصبه‌ای، به پانسیونی که متعلق به بیوه‌ای رو به کهولت (لورن باکال) است وارد می‌شود. اسب خود را به‌تنها پسر نوجوان زن می‌سپارد و او اسب را به اصطبل قصبه که مهترش مرد سیاهپوستی است میبرد و از آنجا که بیمار است به‌تنها طبیب آنجا (جیمز استوارت) مراجعه می‌کند و درمی‌یابد که زیاد زنده نخواهد ماند. به‌سرنوشت خود گردن مینهد و می‌کوشد تا چند صباح باقیمانده را آنطور که دوست دارد و تشخیص میدهد زندگی کند و بتدریج وسیله یک جور انتحار طبیعی را برای خود دست و پا کند. زمینه را تلویحا" و غیرمستقیم برای مخالفین خود فراهم می‌آورد تا در یک دوئل شرافتمندانه کارش یکسره شود. و در واقع به مداوا و نسخه‌ای که طبیب برایش پیچیده عمل نماید. آخر سر در یک رویاروئی بسیار تماشائی (بخصوص از نظر کار تدوین) با وجود تمام فرزی و زیرکی بازی را می‌بازد. آخرین شاهد ماجرا نوجوان شیفته کابوی پیر است که آنچه باید بیاموزد آموخته است و اوست که باید تصمیم بگیرد که در آینده چه کند.

گفتیم که فیلم در سطح اولیه درباره روزگار گذشته و غم غربت است. تمام مکان‌های در فیلم (از اصطبل گرفته تا اتاق خواب و آشپزخانه و بار و میخانه و تفرجگاه بیرون شهر) مؤید این مدعا است. همه چیز از دیدگاه کارگردان گویای تاسف و یادش‌بخیر است. اسم فیلم که خداحافظ تیرانداز شده و دوبله هم حتی کوشیده تا چنین باشد که نتیجه خوب از کار در نیامده است. اسم اصلی فیلم بواقع "کابوی" است و از آنجا که محصول ۱۹۷۸ است در کنار نام فیلمهای دهه ۷۰ (بطور مثال: جنگ ستارگان و سینمای صامت) یک نوع غم غربت را القاء می‌کند.

بازیکنان کهنه‌کار قدیمی (جان‌وین و لورن باکال و جیمز استوارت) هم با توجه به‌قصد فیلم و هم در دنیای بیرون فیلم مربوط به گذشته و کهنه‌اند. جان‌وین خسته و بیمار بطور ضمنی دل در گرو لورن باکال می‌بندد (دو فصل آشپزخانه و گردش بیرون شهر). روابط آنها از حالت ذهنی و عاطفی خارج نشده و شکلی شهوانی بخود نمی‌گیرد. تنها حامی او نوجوان است. پیرمرد سیاهپوست از طریق نام حک شده بر زین اسب که یک سنت است او را بیاد می‌آورد. صحنه طوری خوب کار شده که احساس پیرمرد را ورای یک علاقه ساده نسبت به‌کابوی نشان می‌دهد. او قهرمان محبوب و پهلوان آرمانهای سیاهپوست است. "کابوی" مظهر رشادت و غلبه بر بدی‌های کلی تحمیلی بر سیاهپوست است.

برای وقوف به سطح زیرین فیلم و علت‌یابی اینکه چرا دان‌سیگل به این فیلم میرسد و این مایه را بدست میگیرد مروری کوتاه می‌کنیم بر پیشینه فیلمساز.

سیگل متولد ۱۹۱۲ شیکاگو است. شیکاگوی واقعی یا افسانه‌ای آل‌کاپون و خشونت و قاچاق و ادبار و جنگل و زمینه فیلم شکار در شهر (به‌تعبیری مهم‌ترین کار سیگل). نظاره خشن و تلخ بیگانه‌ای حاشیه اجتماع به‌وقایع درون جامعه و دخالت تند و بی‌پروای نظاره‌گر در امور، از مایه‌های بسیار مورد علاقه او است. بهمین جهت شخصیت‌هائی نظیر لی‌ماروین و ریچارد ویدمارک و چارلز برونسون که به اندازه‌ٔ کافی استوار و محکم و خشن هستند توجه او را جلب میکند. کلینت استیوود غایت این نوع شخصیت‌ها و به‌زعم او تکامل‌یافته‌ترین آنها است.

سیگل آنچه تلخی و ادبار در رویاروئی با جنگل شهر و زندگی امروزی می‌بیند و هر آنچه را از خشونت و تندی‌واستحکام می‌فهمد بتمامی در شکار در شهر (۱۹۷۱) می‌گذارد. بعد از چند فیلم (عموما"

در همـان مایه‌ها) در ۱۹۷۸ به‌برکت پختگی و سن و سال به آرامش و تعادل میرسد و علاقمندمیشود که عاقبت شـر و شور خود را هم در زمان حیاتش محک بزند و ببیند که شخصیت‌هائی چون جان‌وین و جیمز استوارت به کجا خواهند رسید. آنهمه تندی و پرخاش آیا سکون و آرامشی را می‌پذیرد یاخیر؟ خداحافظ تیرانداز تلاشی است برای جواب به نیازی که دان سیگل دارد تا بداند که آیا در غم غربت لذتی هست و آیا آرامشی را می‌تواند سراغ بگیرد و آیا سرنوشت مختوم قهرمانان (و یـا ضد قهرمانان) مطلوب او همانست که او می‌داند؟



باراباس

■ ساخته‌ی: ریچارد فلیشر

در زمان تسلط رومی‌ها به اورشلیم، "مسیح" رسالت خود را اعلام میدارد. رسالتی که مبلغ نفی استثمارگران است. این رسالت بالطبع به‌هیچ‌وجه خوشایند رومی‌ها نیست، چرا که این درست برخلاف چپاولگریها و قدر قدرتی آنهاست. رومی‌ها برای خاموش کردن "مسیح" از هیچ کاری روگردان نیستند. زمانی پیروان او را زیر شکنجـه قرار میدهند. زمانی دیگـر روحانیت دست نشانده را رودرروی او قرار میدهند. بهرحال روزی فرا میرسد که در یک شورش عمومی ــ که باراباس ضد برده خواستار آن است و نه مسیح مسالمت‌جو ــ "مسیح" و "باراباس" به‌زندان می‌افتند. برحسب اتفاق چند روز بعد عید است که در آن مردم هـر خواهشی که دارند می‌توانند از حکمرانان طلب کنند... و مردم یکصدا خواستار عفو "بـارابـاس" میگردند. باراباس آزاد می‌شود و "مسیح" با آن شکلی که همگان میدانند به صلیب کشیده می‌شود.

پس‌از این جریان "باراباس" بعنوان برده به‌بیگاری کشیده می‌شود. کار شاق در معدن از اوپولادی آبدیده می‌سـازد. در معدن شخصی وجود دارد که بواسطه ضعف جسمانی همواره در کنار باراباس قرار دارد. این فرد تحـت تاثیر تعالیم "مسیـح" قرار دارد و مروج مذهب اوست. بی‌شک باراباس از این ارشاد جدا نمی‌ماند. اما در یک برخـورد با نیـروهای انتظامی که کار تفتیش عقاید را انجام‌میدهند، منکر این موضـوع می‌شود. بعـد از این اتفاق بـاراباس بعنوان گلادیاتور پذیرفته شده همهٔ رقیبان در میدان را شکست میدهد. در اینجا نیز از ارشاد مسیحیان که بصورت مخفی فعالیت می‌کنند بدورنیست، همین تعالیم و دیگر معتقدات او که ربطی به آن تعالیم ندارد و بگونه‌ای باید آنها را حتی در جهت

عکس آنها دانست، او را ترغیب به‌شورش علیه نظام برداری می‌کند. قیام باراباس بعلت عدم تطابق با روند تاریخ با شکست مواجـه می‌شود و باراباس نیز همچون مسیح به‌صلیب کشیده می‌شود. باراباس در "مسیح" باز مصلوب تجلی می‌یابد.

آنچه را که ریچـارد فلیشـر دست مایه کـارش قرار داده است، گیرا و پرکشش است، اما او یک موضوع اصـولی و اساسی را فراموش‌کرده است و آن این است که او فیلم پر هزینه‌اش را چند سال بعد از اثرموفق و پرفروش "بن‌هور" عرضه کرده است. درست زمانی که انتظار مردم در مورد دیدن اینگونه آثارخیلی بالاست، به‌همین جهت فیلم با شکست مواجه می‌شود. جدا از آنکه این تجربهٔ اول"فـلیشر" دراین مورد نیسـت، در مواردی دیگـر او دست به ساختن فیلمهائی زده است که پیش از او دیگران نوع بدیع‌ترش را عرضه کرده‌اند.

با این‌حال، فیلم در پـاره‌ای از صحنـه‌ها گیراست، مثـلا" صحنه‌ی نبرد گلادیاتورها که بواسطه فیلمبرداری ماهـرانه وهمچنین تدوین،خوب و زیباست، یا صحنه‌ای که مربوط به‌شورش عمومی می‌شود. افزون بر این باید بازی دلنشین "آنتونی کوئین" را یادآور شد.

مسیح هرگز به اینجا نیامد

■ ساخته‌ی: فرانچسکوروزی

"فرانچسکوروزی"، فیلمساز ارزشمند سینمای ایتالیا، بجز مواردی نادر، همواره در فیلمهایش‌افشاگر و محکوم‌کننده فساد و ظلم سرمایه‌داری بوده است. تنها چند فیلمی که از او پس از انقلاب به‌نمایش درآمده، می‌تواند روشنگر خط فکری "روزی" در آثارش باشد: دستها روی شهر، سالواتوره جولیانـــو، فریاد، و مسیح هرگز به‌اینجا نیامد.

نسخه‌ای که از "مسیح هرگز به‌اینجا نیامد" در ایران به‌نمایش درآمده است، حدود یک سـاعت کوتاهتر از نسخه اصلی فیلم است و چنین کمبودی، برای فیلمی که به‌قصد تفنن ساخته نشده، می‌تواند به‌بسیاری از مفاهیم و ارزشهای آن صدمه وارد کند. طول مدت نسخه اصلی، ۱۴۵ دقیقـه است کـه مقداری از آن را پخش کننده جهانی فیلم به‌سبب معیارهای معمول تجارت در سینما حـذف کـرده و دقایقی از آن نیز، طبق سنت این چند ساله، در اینجا کوتاه شده است. بنابراین، کاستی‌هائی کـه در محتوای فیلم وجود دارد، به‌احتمال زیاد به‌دلیل حذف قسمتهای بسیار آن است.

"مسیح هرگز به‌اینجا نیامد" براساس یادداشتهای "کالوله وی" شخصیت اصلی فیلم ساخته شده است. کارلووی، دکتر داروساز و مبارز ضد فاشیست، هنگامی که رژیم "موسولینی" در جهت اهـداف جهانگشائی فاشیسم ــ که در آن دوران یک قدرت جهانی بود ــ قصد دست‌اندازی به‌حبشه برای‌ساختن پایگاهی در آفریقا می‌کند، به‌یکی از روستاهای دور افتاده و محروم ایتالیا تبعید می‌شود. موسولینـی از آغاز اجرای برنامه تصرف حبشه بسیاری از مخالفان را دستگیر و یا تبعید کرد تا از پاره‌ای موانع، آسوده باشد. در"ابولی" ــ تبعیدگاه لـه‌وی ــ عده دیگری همچون او درتبعید به‌سر می‌برند. و"لـه‌وی" در این بیغوله‌ای که مردمانش از ابتدائی‌ترین امکانات زندگی بی‌بهره‌اند، با واقعیتهای تلخـی آشنـا می‌شود. هر چند که فاشیسم او را به‌اقامت اجباری در آنجا واداشته است اما همین مجازات سبب‌می‌ـ شود که او هر چه بیشتر با ظلم فاشیسم برخورد نزدیک و عینی داشته باشد.

مردم محروم روستا که نصیبی از پزشک و امکانات بهداشتی ندارند، وقتی درمی‌یابند کارلوله‌ی دکتر است، برای مداوای بیماران به‌سراغ او می‌روند. هر چند که به‌قاعده، او باید از تماس با مردم روستا منع شده باشد، وامتناع اولیه‌اش دربرابر درخواست کمک مردم از همین روست، اما عدم‌اشتیاق او در یاری کردن به‌آنها، توجیه‌ناپذیر است. در فیلم، اصولا مشخص نیست که او برای چه آرمانی مبارزه می‌کند و مردم در راستای مبارزه او، کجا قرار گرفته‌اند که او چنین به‌آنها بی‌اعتناست و تنها به‌گشت و گذار و مشاهده مصائب بسنده می‌کند. شاید هدف "روزی"، نمایش روشنفکران مبارزیست که با قرار گرفتن در موقعیتهای دشوار، پس می‌زنند و انزوا یا عافیت جوئی پیشه می‌کنند. همچنان که گفته شد، احتمالا پاسخ این پرسش‌ها را در قسمتهای حذف شده ــ و دور از دسترس ما ــ باید‌یافت. اما به‌هرحال، همین نسخه ناقص نیز، فیلمی از فرانچسکوروزی است، فیلمسازی که حتی یک فصل از فیلمش نیز ارزش دیدن دارد.



بتازید قزاقها

(برده عشق)

■ نیکیتا میخالکوف

"میخالکوف" کارگردان جوان روسی، با این چند اثر خود، نشان داده است که دست توانایی در ساختن و پرداختن فیلمهائی با مضامین عاطفی و در عین حال ظریف دارد. این فیلم دومین‌اثر اوست که در سال ۱۹۷۵ ساخته شده است. فیلم‌های دیگر او که آنها نیز از شهرت برخوردارند، قطعه ناتمام برای پیانوی کوکی (۱۹۷۷) و پنج شب (۱۹۷۹) است.

"برده عشق" که آنرا در اینجا بنام "بتازید قزاقها" بنمایش گذاشته‌اند، داستانی سمبولیک و بیانی طنزآلود دارد. شخصیت‌های فیلم عبارتند از یک زن بازیگر که امید دارد چهره‌ی موفقی در سینما باشد، کارگردانی که‌مایل است لاغر شود ولی خوردن را بیشتر دوست دارد، یک جوان فیلمبردار که چپ‌گراست، یک بازیگر با انحراف اخلاقی، یک بازیگر که همواره غایب است و یک تهیه کننده‌بورژوا. این جمع، تشکیل‌دهندگان یک گروه فیلمسازی هستند. زمان وقوع حوادث، اکتبر ۱۹۱۷ (زمان انقلاب روسیه) و همهٔ حوادث‌در ارتباط با این مقطع تاریخی است. شروع فیلم، منطبق است با شروع کار فیلمبرداری گروه و همه‌چیز بازگو کننده‌ی دردسرهای ساختن فیلم در آن‌زمان است. کارگردان چاق با

آن بلندگوی بوقی‌اش بر صندلی مخصوص خود نشسته و فریاد می‌کشد، اما کاری از پیش نمی‌رود. همه چیز بشکل طنزآلودی در هم ریخته است.

کارگردان عرق‌ریزان اما به‌سستی یک مرد چـاق دستور پایان کار صورت‌نگرفته را اعلام می‌کند. با پایان‌این صحنه و آغاز صحنه‌ی دیگر که زمان استراحت است با شخصیت‌ها بیشتر آشنا می‌شویم. آشفتگی سر صحنه‌ی فیلمبرداری در اینـجا نیز وجود دارد. آشفتگی‌هائی که میخالکوف همهٔ آنها را به انقلاب اکتبر مربوط می‌کند، البته نه باصراحت و وضوح، بلکه با ظرافت و همچنین در بافتی محکم باشخصیت پردازی‌ها.

زن بازیگر ــ نمودی از یک عروسک ــ نالان در انتظار مردیست که نقش مقابل او را بازی می‌کند، اما ازاوخبری نیست (و تا آخـر هم خبری نمی‌شود). در این انتظـارهاست که توجه او به فیلمبردار جلب می‌شود. آن دو برای گردش به‌جنگل می‌روند. این صحنه نقطه‌ی عطف فیلم است. فیلمبردار از انقلاب و از مسـکو سخن می‌گوید. اما زن چندان چیزی دستگیرش نمی‌شود. در یک لحظه توفانی آغاز می‌شود ــ توفان انقـلاب، اشاره مجدد "میخالکوف" به روند انقلاب ــ و روسری سرخ زن را به‌زیبائی تمام در جنگـل سرسبز به‌رقص وامیدارد. توفان قطع می‌شود، و روسری بر بلندای یک‌درخت سبز باقی می‌ماند. آنچه بعنـوان داستانی ظـریف و بیـانی سمبلیک مطرح است، اینجا اوج می‌یـابد. در همین گردشهاست که در یک تصـویر زیبا، اتوموبیل فیلمبـردار در عرض جاده قرار می‌گیرد. ماشین سربازان سر می‌رسد. هرآن تصور می‌رود که فیلمبردار و زن در زیر چرخهای کامیون له شوند. اما کامیون به‌راحتی از کنار آنها می‌گذرد، در حالیکه سربازان آوازی را سر داده‌اند. بعد از این صحنه است که زن تاثیر پذیرفته از فیلمـبردار ــ نه‌چندان که بنیانهایش درهم ریزد ــ به‌شهر رفته و در جلوی در ورودی یک سینما که آفشین او را بصورتی بـزرگ بر دیوارش نصب کرده فریاد می‌زند: فریب نخورید، تمام اینها عوام فریبی است!" مردمی که در آنجا هستند با شناختن او دورش حلقه زده تقاضای امضاء می‌کنند! اینجا نیز کارگردان با همان بیان یاد شده، به‌عقب ماندن پاره‌ای از شهرنشینان نسبت به روندانقلاب اشاره دارد.

در تصاویر بعدی مشخص می‌شود که فیلمهای مفقود شده توسط فیلمبردار به‌مصرف تصویربرداری از روزهای انقلاب رسیـده است. فیلمبردار زن، را به جلسه‌ی نمایش یکـی از این فیلم‌ها می‌برد. فیلم کشتار مردم محروم و نبردشان را با قزاقها نشان میدهد. یکی از این صحنه‌ها مربوط می‌شود به‌دستگیری فیلمبردار توسط یک افسر قزاق، که مزاحمتش را همواره درسر صحنه‌ی فیلمبرداری شاهد هستیم.

از این زمان زن بطور کامل تغییر می‌یابد. لحظه‌ای فرا می‌رسد که افسر قزاق پی به ماهیت اصلی فیلمبردار می‌برد و او را بضرب گلوله بقتل می‌رساند. اوج فیلم همینجاست. فیلمبردار قبل از مرگش فیلمهای گـرفته شده از انقـلاب را بزن می‌سپارد و زن به‌یاری دوستان فیلمبردار، فرار می‌کند، سوار ترنی می‌شود. (قطار انقلاب که در مسیر مورد لزوم خود حرکت می‌کند) در بین راه راننده از قطار در حال حـرکت پیاده شده و زن را به قزاقها لو می‌دهد. قزاقها سوار بر اسب ــ در یک تصویر گویا و بدیع ــ بدنبال ترن می‌تازند ولی به‌آن نمی‌رسند. زن نیـز رو به آنها می‌گوید: " بتازید قزاقها! اما هرگز بمن نمی‌رسید". فیلم با این صحنه پایان می‌گیرد.

فیلم به‌طور کلی اثری است موفق در به‌تصویر کشیدن ابعاد تازه‌ای از انقلاب اکتبر و سینمای آن دوران.

معجزه‌گر

■ ساخته‌ی: آرتورپن

فیلم معجزه‌گر (۱۹۶۲) درباره ماجرای هلن کلر و معلمه اوست. معجزه بطور استعاری مربوط به سر عقل آمدن و مطیع و رام شدن و تربیت یافتن هلن کور و کر و لال است و معجزه‌گر خانم انی سولیوان بعنوان معلمه اوست که توسط یک خانواده جنوبی برای تعلیم دخترشان دعوت می‌شود. دخترک بطـور عادی وطبیعی قادر به‌انجام ساده‌ترین کارروزمره‌اش نیست. ۱۰ الی ۱۲ سالی از عمرش می‌گذرد، بی‌آنکـه چیزی ازنحوه گذران زندگی روزمره هرآدمیزادی را بداند و اصرار عجیبی دارد که بطرز خانمان‌براندازی خودرای و مخرب و تندخو به‌حیات خود ادامه دهد. انی دربرخوردهای اول این پدیده رابراحتی هضم نمی‌کند وهمچنان حیرت‌زده مطالعات وبررسی‌های اولیه را انجام می‌دهد تا اینکه مصمم و استوار ومومن بمبارزه بی‌امان با جهل و سبعیت هلن برمی‌خیزد. بمجردیکه اولین تماس‌ها را برقرار می‌کند، هلن با بیرحمی هرچه تمامتر اورا پس میزند اما صبر واستقامت و مهربانی و تعهد به‌انجام وظیفه او را وامیدارد که جدی‌تر اقدام کند وبطور منظم و با برنامه، مراحل آموزش را آغاز کند و حتی در بسیاری موارد هم دست به‌خشونت متقابل بزند تا حریف را سرجای خود بنشاند. فیلم بر بستر تلاش و رودررومی بی‌امان و خستگی‌ناپذیر جسمی و روحی آندو ادامه می‌یابد تا آخر سر هلن کلر موفق می‌شود که با ارشاد معلم مهربان و دوست‌داشتنی خود غرائز حیوانی‌اش را مهار کند و الفتی انسانی را با او برقرار سازد.

ازآنجا که آرتورپن سازنده فیلم زمینه قبلی کار تلویزیونی وتاتری داشته است لذا مدعیانی هستند که کار را تاتری می‌دانند. فیلم البته از نمایشنامه احساساتی ویلیام گیبسن بهره‌جسته وبهمین نام قبلا در برادوی و با همین دوبازیکن اصلی و به‌کارگردانی آرتورپن بروی صحنه رفته وبرخلاف فیلم که بسیار کوبنده و پرتحرک از کار درآمده از نظر اقبال تماشاگر بسیار موفق هم بوده است. اما در مصاحبه‌هـای متعدد و درباره فیلمهای گوناگون (بخصوص رستوران آلیس) علاقه و اعتقاد خود را به‌کار تدوین واینکه شاید مهمترین اصل فیلمسازی باشد را به‌کرات بیان داشته است. اعتقاد راسخ به‌تدوین، وسواس درکار دکوپاژ را طلب می‌کند و دکوپاژ و تدوین از ویژگیهای کار سینما است که حساب سینما را از تاتر جـدا می‌کند. صرفنظر از گذشته فیلمساز، حجت محکمی برای تاتری بودن این فیلم وجود ندارد مگرآنکه بـــه اشتباه کار در محیط های بسته مترادف با تاتری بود هر اثری قلمداد شود.

آرتورپن، خشن، پرخاشگر وماجراجوست. اصلیتی روسی دارد وکنجکاو هویت خویش است لذاتعمق و بررسی در احوال زادگاهش آمریکا را به‌شهـادت هفت فیلمش (حتی کارهای تاتریش) از وظایف خـود می‌داند. اوهمیشه ضدسیستم رایج در کشورش بوده است (حتی با هالیوود) لذا طبیعی است‌که بمسائل نژادی رنگین پوستان هم‌وطنش ذی‌علاقه باشد (تعقیب وبزرگمرد کوچک). بعبارت ساده اوفیلمسازی هـم سیاسی وهم اجتماعی است. ازمایه‌های مورد علاقه‌اش بررسی اصول قهرمانی‌است که بامحیط اطراف جور نیست و رسیدن بـه‌استقلال را حتـی برغم نقص عضو از مهمترین انگیزه‌های زندگی‌اش می‌داند. شاید براستی همین مایه و توصیف خود گویای مایه اصلی فیلم معجزه‌گر باشد، فیلم البته مایه‌های پنهان‌تری ازجمله علت انتخاب یک خانواده جنوبی را دارد که‌کار بررسی را به‌مشکلات خاص مردم ایالات جنوبی آمریکا و........ میرساند.



زنده باد مکزیک

■ سرگئی ایزنـشتین

تماشاگران مکـزیک را با "زاپاتا" می‌شناسند و سینماگران با "زنده باد مکزیک"! فیلم "زنده‌باد مکزیک" را باید پایه‌گذار صنعت سینمای مکزیک دانست. چرا که بعد از عرضه‌ی این فیلم ــ که تهیه‌ی آن داستـانی شنیدنی و غـم‌انگیز دارد ــ آثـار زیادی تحت تاثیر مستقیم و یا غیرمستقیم آن ساخته می‌شود. جدا از این هر فیلم دیگری نیز که بعضا" درمورد نقاط دیگر با مختصات مکزیک ساخته شد، کم و بیش این فیلم را مورد تقلید و برداشت قرار دادند.

این فیلم را در کلیت یک اثر سینمائی ــ به‌طور اخص کلمه ــ نباید از آن "ایزنـشتین" دانست چرا که در درجـه اول کامل نیست، یعنی درمیانه‌ی کار متوقف مانده است، و بعد، فیلم بوسیله "ایز نـشتین" مونتاژ نشده است. که بی‌شک این مورد، مهمتر است. پر واضح است که اصل مهم و مشخصه آثاراین فیلمساز بزرگ جهان، عمدتا" در "مونتاژ" خاص او در فیلمهایش تجلی پیدا می‌کند. بگونه‌ای که مشخصا" در کار او بههیچوجه نمی‌توان فرم و محتوا را از هم تفکیک کرد.

در سال ۱۹۳۱، "ایـز نـشتین" بهمراه "گریگوری الکساندروف" و "ادوارد تیسه" ــ فیلمبردار به‌آمریکا سفـر می‌کند. در آنجا یک نویسنده‌ی چـپ‌گرای امریکایی بنام "آپتون سینکلر" ــ نویسنده کتاب معروف جنگل ــ می‌پذیرد که هزینه‌ی ساخت زنده‌باد مکزیک را تامین کند.

"ایزنـشتین" و همـراهان مدت دوماه را به‌سفر کردن در اطراف و اکناف مکزیک می‌گذرانند. درآشنا ساختن "ایز نـشتین" با مسائل مورد نظرش، نقاشان بزرگ انقلاب مکزیک چون "سیکروس"، "ریویرا" و "اوراسکو" نقش مهمی ایفاء می‌کنند.

"ایزنـشتین" بعد از این گشـت و گذار فیلمبرداری را آغاز می‌کند. قرار بر این بود که فیلم در شش قسمت تهیه شود، که در کل، تصاویری باشد از حماسه انسان مکزیکی، در برابر تاریخ، قـلل مرتفع کوهستانی و در برابر معابد سر به‌فلک کشیده، اما آنچه امروز ما شاهد هستیم چنین است:

پیش از قسمـت اول یک مقدمه و ورودی قرار دارد که برای آشنائی با تمدن و گذشته این‌سرزمین بکار رفته‌است. آنرا میتوان پلی بین گذشته و حال نیز قلمداد کرد. این مقدمه در "یوکاتان" سرزمینی با هرم‌های عظیم، که ساکنانش همچنان روند گذشتگان خویش را دنبال می‌کند فیلمبرداری شده است. تصاویر دراین بخش بسیار غنی و زیبا هستند گاهی تماشاگر در تفکیک مجسمه‌ها از انسانها در می‌ماند.

قسمت اول که "شـکوه" نام دارد در منطقه‌ای بنام "تهوان‌ته‌پگ" میگذرد. در این قسمت "ایز

نشتین" به‌سنتهای آلوده نگشته می‌پردازد. به‌دوران بلوغ یک دختر تا مادر شدن او و مراسمی که در این دوره انجام میگیرد. در فیلم شاهد هستیم که هر دختر برای ازدواج باید یک گردنبند طلا تهیه کند. او باید صبح تا شام زحمت بکشد تا بتواند سکه‌های گردنبندش را تک‌تک جمع‌آوری کند. بعد از تکمیل گردنبند است که او "حق" انتخاب شوهرش را می‌یابد. دیزالوهای " ایزنشتین " در این‌قسمت بسیار زیبا هستند. تصویری از کار و کوشش، تصویری از گردنبند که سکه‌ای بر آن افزوده می‌شود و تصویری از مرد محبوب دختر که بر گهواره‌هائی که بر درخت می‌بندند خفته است و سپس بازگشت به تصویر اولیه.

در قسمت دوم " ایز نشتین " به یک سنت باقی‌مانده از دوران تسلط اسپانیولی‌ها می‌پردازد. (گاو بازی) این قسمت که با هنرمندی بسیار کار شده است، بیش از هر چیز به‌ماتادورها در قبل از بازی پرداخته می‌شود. همراه با این حرکت به‌میدان گاوبازی اشاره می‌شود و در آنجاست که ماتادورها با گاوهای خشمگین دست به‌نبردی خشن و غیرانسانی می‌زنند. در این قسمت اشارات مکرری به‌اعتقادات مردم مکزیک در رابطه با معابد می‌شود.

قسمت دیگرکه‌نام "ماگئی" را برخود دارد در سرزمین کاکتوسها و در دوران دیکتاتوری " پورفیر یودیاز " ــ پیش از ۱۹۱۰ ــ اتفاق می‌افتد. جوانی تازه داماد عروسش را جهت معرفی به‌ارباب نزد او می‌برد (قبل از این فیلمساز به تفصیل و بارها به خصلت و خوی حیوانی و مفسده‌جویانه‌ی ارباب اشاره کرده است) . در هنگام معرفی عروس، یکی از مباشران ارباب به‌نوعروس تجاوز می‌کند. این موضوع باعث عصیان کشاورزجوان می‌شود. جوان به همراه سه تن از نزدیکانش در یک رویارویی نابرابر با ارباب و همراهانش قرار می‌گیرد. در این رویاروئی است که عروس ارباب کشته می‌شود و چهار جوان بالاخره دستگیر شده به‌نحوی وحشیانه مجازات می‌شوند. پسر ارباب آنها را زنده تا بازو درون خاک قرار میدهد و سپس به‌همراه مباشران با اسب بر سر و روی آنها می‌تازد. این قسمت با این تصاویر که آتش انتقام در درون مردم مکزیک شعله‌ورتر شده است پایان میگیرد.

در قسمت پایانی به‌مراسم سنتی "رقص مرگ" پرداخته می‌شود. در این مراسم که با برپایی‌کارناوالی بنام " کالاورا " صورت می‌گیرد، مرگ در اشکال گوناگونش به تمسخر گرفته می‌شود. کارناوالی از آدمها با ماسکهائی از صورت اسکلت. در تصویر پایانی کودکی سرخپوست، نقاب مرگ را از چهره برمیگیرد. در پس آن نوجوان با چهره‌ای متبسم ظاهر می‌شود: این مکزیک نوین است.

فیلم در اینجا پایان می‌یابد، بدون آنکه " ایز نشتین " توانسته باشد به رویاهای خود درمورد این فیلم تحقق بخشد، چرا که از یک سو زمان بازگشت او به‌شوروی رسیده‌بود و از سوی دیگر تهیه کننده فیلم ــ آپتون سینکلر ــ حاضر به‌پرداخت پولی برای ادامه کار نبود.

هفده هزار و اندی فیت فیلم گرفته شده توسط " ایز نشتین " و همراهان برای شستشو به‌آمریکا برده می‌شود اما در آنجا به‌بهانه‌هائی فیلمها را ضبط می‌کنند.

بعد از مدتی سینکلر فیلم را به مونتوری دیگر می‌دهد تا آنرا به قول او "مونتاژ ایزنشتینی " کند! اما معلوم است‌که چه از کار درآمد. فیلمی که درصد کمی از رنگ و بوی دیگر آثار ایزنشتین را داشت. این فیلم بنام " طوفان بر فراز مکزیک " در سرتاسر امریکا و اروپا بنمایش درآمد و تنها بخاطر امضاء ایزنشتین مورد استقبال بی‌نظیر قرار گرفت.

این نوع برخورد از سوی سینکلر و دیگر دست‌اندرکاران امریکایی با فیلم باعث خشم و تنفردوست‌

داران سینما و " ایزنشتین " شد. آنها اعلامیه‌های گوناگونی در این زمینه صادر کردند و در آن‌ضمن دفاع از فیلمساز، عامل این کار را شیاد نامیدند. علیرغم آنکه این اعلامیه‌ها پشتوانه سیاسی نداشت، ولی کم‌کم تبدیل به‌حرکتهای کم‌رنگ سیاسی شد (آنچه که بعدا " در دادگاه مک کارتیسم به آن اشاره می‌شود) ، اما هیچکدام از آنها باعث این نشد که‌فیلم بدست ایزنشتین برسد تا او بتواند همان‌مقداری را که تصویربرداری کرده است، به‌دلخواه خود مونتاژ کند. و این امر باعث سرخوردگی فیلمساز شد.

سرانجام پس از مرگ او ــ دهم فوریه ۱۹۴۸ ــ فیلم به‌شوروی برده می‌شود. و در آنجا بوسیله " الکساندروف " ــ یار بازمانده از گروه ــ مونتاژ می‌شود، که بالطبع از مشخصات کارهای ایزنشتین خالی است.

در هر حال فیلمی که بوسیله الکساندروف مونتاژ شده است، دارای ضعف‌های زیادی است. آنچه که فیلم را قابل دیدن می‌کند، همان تیزبینی و هوشیاری ایزنشتین است در برگزیدن تصاویر، ترکیب بندی‌ها و کنتراست نماها.



مردی از کنتاکی

■ ساخته‌ی: برت لنکستر

بازیگران اسم و رسم‌داری که دست به‌تجربه‌ی فیلمسازی زده‌اند، کمتر نشانه‌ای از یک سینمای هوشمندانه به‌دست داده‌اند. پل نیومن در فیلم "راشل، راشل" لحظات گذرائی از سینمائی بالنسبه موفق را عرضه کرد. همچنین‌کلینت ایستوود، در فیلم " جوزی ولزیاغی" و فیلمهای دیگرش چشمه‌هائی از این دست را به‌نمایش گذارد. اما این لحظات، تا آن اندازه درخشان و کارساز نبود که بتواند تمامیت این فیلم‌ها را نجات دهد. جان‌وین هم دو فیلم کارگردانی کرد: آلامو ــ در زمینه‌ی وسترن بدون هیچ مشخصه‌ی چشمگیر ــ و فیلم بدو خیانت‌بار کلاه سبزها که تائیدی بر دخالت مستقیم ونظامی امپریالیزم امریکا در ویتنام بود. (این فیلم حتی در محافل سینمائی آمریکا هم "هو" شد. تا آنجا که بازیگر دیگر فیلم " دیوید جانسون" از بازی در این فیلم اعلام شرمساری و ندامت کرد). برت لنکستر هم با فیلم "مردی از کنتاکی"، چیزی از سینمای قابل تامل ارائه نمی‌کند. همان الگوهای شناخته شده‌ی سینمای وسترن را ــ به‌طور معمول و مرسوم ــ پیشرو گذاشته و براین اساس "مردی از کنتاکی" را عرضه کرده است. جانمایه‌ی فیلم، حکایت پدر و پسری است که به‌دلیل فقدان مادر و در جستجوی شکل تازه‌ای از زندگی، از ولایتی دوره افتاده تن به‌سفری می‌دهند. در این طی طریق ــ مثلا شکلی ازمکاشفه که البته این معنی دردست برت لنکستر به‌طور کلی هدر رفته است ــ یک سلسله ماجرا‌های پیاپی پیش می‌آید. شاید اگر این مایه، به‌دست فیلمساز قابلی ــ مثلا سام پکین‌پا یا آرتورپن می‌افتاد، حاصل کار اثری ماندنی می‌شد. اما آنچه برت لنکستر را به‌عنوان کارگردان ــ به خود مشغول

داشته، سطح هیجانساز داستان و پرداختن بهاین مایه است. و البته غافل نشدن از تصویر های درشت کلوزآپ ـ از چهرهی برت لنکستر بازیگر، آنهم بدفعات بسیار. بههیجانسازی فیلمساز اشاره کردیم که اوج آن در صحنه کشمکش باشلاق نمود مییابد. یا در آن صحنهی کمیک کشتی که فرضا یک ولایتنشین محجوب، آدمی بزنبهادر و زبر و زرنگ از کادر درمیآید. برت لنکستر فیلمساز، دلسپردهی غافلگیری هم هست: شگرد واروزدن در صحنههای فیلم گنجانده شده است. بهطور نمونه درصحنهی پایانی فیلم: قضایا بهخوشی فیصله یافته، مرد و پسر و زنی که وارد زندگی پدر و پسر شده در صحنهاند، پدر دست پسر را میگیرد و راه میافتد. بعد مکثی میکند و برمیگردد و دست خود را بهسوی زن دراز میکند. صحنه کامل میشود.

در یک نتیجهگیری کلی، فیلم مردی از کنتاکی، فاقد شخصیتهای پرداخته شدهاند. بیریشه و خلقالساعه بدون شناسنامهی سینمائی، در صحنه میآیند و میروند. ودرآخر، آنچهحاصل میشود یقین براین اعتقاد است که: برت لنکستر بازیگر بدی نیست. اما فیلمساز خوب وختی متوسط؟ مطلقا....



سهپدرخوانده

■ ساختهی: جانفورد

سه دزد بانک بهشهری در آریزونا وارد میشوند تا بهبانکی دستبرد بزنند. پس از یک درگیری کوتاه پولها را میدزدند و فرار میکنند. کلانتر شهر آنها را تعقیب میکند. او معتقد است ترتیبی دادهاست که آنها بجائی بروند که خواهد دانست کجا هست. و سپس همهآنها را دستگیر خواهد کرد. آنها در حین فرار به چاههای آبی میرسند که ویران شده است و زن بارداری (دختر کلانتر) را تنها مییابند که شوهرش برای یافتن آب بهگوشهای رفته است. آنها بهتقاضای زن مبنی بر قبول پدرخواندگی فرزندش جواب مثبت میدهند. کتاب انجیلی راهنمائیشان میکند که بچه را بهکجا ببرند. در بین راه هر سه نفر مشقات زیادی را متحمل میشوند و بجز جان وین دو نفر دیگر جان را از دست میدهند. جانوین که در ضمن بیکسال زندان محکوم شده است موفقمیشود که به شهر برسد و در کشمکشی کهبین او و کلانتر بر سر تصاحب بچه درمیگیرد، در دادگاه برنده میشود.

جان فورد در ۱۸۹۵ متولد و در ۱۹۷۳ چشم ازجهان فرو بست. او در این بین متجاوز از ۱۱۲ فیلم داستانی بلند و تعدادی فیلم کوتاه دو تا ۶ حلقهای ساخته است و از ۱۹۱۷ شروع به فیلمسازی کرده و این فعالیت را تا اواخر دهه شصت ادامه داده است. فورد از مهمترین و معروفترین کارگردانان جهان سینماست. یکی از چند فیلمسازی است که بیشترین تعداد فیلم را ساخته است. اصل و نسبی ایرلندی دارد و به زادگاهش بسیار علاقمند است و درباره چند و چون زادگاهش فیلمهای بسیاریساخته

است. بررسی تاریخ‌آمریکا برایش از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود. درباره وی افسانه‌ها و حقایق طوری مخلوط‌و ترکیب شده است که هر جوینده دنیای سینما را به‌اشتباه خواهد کشاند. خوب و بد وضد و نقیض در باب وی به‌وفور یافت می‌شود. منابع خارجی هم چون منابع فارسی (که اتفاقا" درمورداین فیلمساز به‌نسبت فرهنگ فارسی نوشتاری سینما کم نیست) از لغزشها عاری نیست. لذا توجه به این‌نکته ضروری است تا پویندگان شناخت سینمای اصیل فورد در ورطه‌های افراط و تفریط نیفتند. و قابل‌قبول است که فیلمسازی که در طول ۵۰ سال آن کارنامه دور و دراز را بوجود آورده باشد طبعا" تحسین ها و ایرادهای گوناگونی را برای خود خریده است. هرکس که بشکلی جدی و بهر عنوان با سینما سر و کار دارد با کارهای فورد بطریقی دمخور است.

سه پدرخوانده بازسازی فیلم "نشان شده‌ها" از همین فیلمساز است. (در پنج حلقه و ساخته شده در ۱۹۱۹*) . فیلم به‌بازیگر اصلی آن که سال پیش وفات یافته بود، اهدا شده است: به یاد هری کری (پدر) ستاره درخشان آسمان نخستین وسترن‌ها.

به سه پدرخوانده کمتر پرداخته شده است. هم پیترباگدانوویچ و هم جوزف مک‌براید که هر کدام کتابهای خوبی درباره فورد نوشته‌اند کمترین اشاره‌ای به این فیلم ندارند. اما فیلم هر چند سردستی ساخته شده، عمده ویژگیهای فورد را با خود دارد بخصوص که مابین دو کار عمده (آپاچی و دختری با روبان زرد) قرار گرفته است. هر سه پدرخوانده عمده کوشش و حتی جان خود را در راه رساندن بچه به‌شهر به‌کار می‌برند. نفس این کوشش از مایه‌های مورد علاقه فورد است. تولدی دوباره، تطهیر از گناه، در طلب آمرزش بودن، فداکاری و رافت، کوشش برای کسب معیارهای والای غیرمادی و نیم‌نگاه مذهبی که فورد اصلا" به‌پدیده‌ها دارد، از عمده دست‌مایه‌ها و مشغله‌های ذهنی همیشگی فورد است که در این‌فیلم هم به‌وفور یافت می‌شود. فیلم، کمی آرام است اما مشتاقان فورد حتما" دلیلی نبایدداشته باشند که از فیلم راضی نباشند.

---

* در ضمن با همین قصه چند سه پدر خوانده دیگر هم ساخته شده است:
۱) سه پدرخوانده محصول ۱۹۱۶ کار ادوارد. ل. سنت
۲) جهنم قهرمانان محصول ۱۹۲۹ کار ویلیام وایلر
۳) سه پدرخوانده محصول ۱۹۳۶ کار ریچارد بولز لاوسکی

مرگ در بیشه‌زار

■ ساخته‌ی: رومن بالایان

"مرگ در بیشه‌زار"، فیلمی است "ناتورالیستی" (طبیعت گرایانه). فیلم همچون طبیعت روندی متعادل و متواضع دارد. این اثر بنابرانتخابی که سازنده‌اش کرده است، دربرگیرنده داستانی پرفراز و نشیب نیست. یعنی ما بعنوان تماشاگر شاهد فیلمی با فراز ونشیبها و هیجان سازها و گره‌های‌داستانی مرسوم در دیگر آثار سینمائی، نیستیم. در حقیقت فیلم اصولا کاری ندارد، به‌آنچه که بعنوان‌سینمای پول‌ساز مطرح است. فیلم از جنگلبانی سخن می‌گوید، که براثر زندگی دراز مدت در جنگل خود اینک

جزئی از جنگل است، مثل یک درخت.

او با دو فرزند کوچکش در قلب جنگل زندگی می‌کند، یکی از فرزندانش نوزاد است و دیگر دختربچه‌ای هفت، هشت ساله. او با رنج بسیار کودکانش را که از سوی مادر نامهربان تنها گذاشته شده‌اند بزرگ می‌کند. حوادث فیلم در دوران فئودالیته‌ی روسیه میگذرد.

در حفظ و حراست از جنگل چنان بیرحم است که به جنگلبان بی‌ترحم بین مردم مشهور شده است، هر تبری که ا ز سوی چوب‌دزدان ــ که از سر فقر شدید مادی دست به‌این کارخطرناک میزنند ــ بر درختی فرود می‌آید، گوئی ضربه‌ایست که برپیکر او فرود می‌آید. این حالت را در خطوط چهره‌اش می‌توان دید.

اگر دزدی بدست او دستگیر شود، شاق‌ترین تنبیه را براو روا میدارد.

روزی اربابان جنگل سوار براسبهای خود با ظاهری تمام عیار اشرافی برای گردش به‌جنگل می‌آیند، یکی از آنان برای کشتن زاغی نشانه میرود. تیر به جنگلبان اصابت کرده، او در جای خود، خفته برروی ریشه‌های یک درخت کهنسال جان می‌سپارد. اشراف زاده بدون آنکه کمترین توجهی کند ــ یا شاید هم متوجه شود ــ بی‌خیال به‌راه خود ادامه میدهد. کودکان جنگلبان بدون آگاهی از فاجعه تمانده‌ی شیرینی اربابان را گاز می‌زنند.

"مرگ در بیشه‌زار" اثری است شاعرانه. در فیلم از گفتار کمتر استفاده شده است. تمامی بیان در تصاویر پر جذبه و زیبای فیلم نهفته است. بهمین روست که فیلم با بهره‌گیری از رنگهای ناب، و از نظر یک نقاش دست نیافتنی، توانسته است تماشاگر را بگونه‌ای باور نکردنی در متن طبیعت قرار دهد. این امر زمانی دلنشین‌تر میشود که تمامی صداهای زمینه بازسازی و یا به‌واقع در فیلم آمده و به‌عمد، صدا را بالاتر از حد معمول برده است. صدای حشرات، صدای افتادن برگی از درخت و آن چیزی که به‌صدای جنگل معروف است، یا باصطلاح دست‌اندرکاران سینما "هام" فضای فیلمبرداری گفته می‌شود. فیلم از آغاز تاپایان روندی یکدست دارد، واین هر چند برای تماشاگر ایرانی که تا به‌امروز چشم و گوشش را از آثاری همچون فیلم‌های خشن و پرآنتریک پر کرده‌اند، خوشایند نیست، امانمایش اینگونه آثار قدمی است در جهت آشنائی مردم با سینمائی سالم.



عیسی ابن مریم

■ ساخته‌ی: فرانکو زفیره‌لی

فرشته بر یوسف تجلی می‌کند، و باو می‌گوید کودکی که در مریم قرار گرفته است از روح‌القدس است. مجوسان به بیت‌اللحم می‌آیند و طفل را پرستش می‌کنند. فرشته بر یوسف ظاهر می‌شود و می‌گوید

که طفل و مادرش را برداشته به‌مصر فرار کند. پادشاه هیرودیس غضبناک می‌شود و دستور قتل‌عام جمیع اطفال بیت‌اللحم را می‌دهد. از قضا هیرودیس می‌میرد. فرشته به‌یوسف می‌گوید که به‌سرزمین یهود بازگردند. یحیی تعمیددهنده خبر آمدن عیسی را به‌مردم می‌دهد. او می‌آید و تعمید می‌یابد. یعقوب و برادرش یوحنا را نیز دعوت می‌کند و دیوانگان و مفلوجان را شفا می‌بخشد و نان‌ها وماهی‌ها رابرکت می‌دهد وزیاد می‌کند. از کم‌باوری اغنیا و سادگی کودکان شکوه می‌کند. سالومه در مجلس پدرش میرقصد وپدر بدخترش می‌گوید که آنچه خواهی بتو می‌دهم. دختر سر یحیی تعمیددهنده را در تشتی‌میخواهد یحیی را می‌کشند و عیسی به‌اورشلیم وارد می‌شود. روزی به دوازده شاگردش می‌گوید که یکی از شما مرا تسلیم می‌کند. یهودا می‌پرسد " ای استاد آیا من آنم؟". عیسی می‌گوید " تو خود گفتی". یهودا با کاهنی قرارگرفتاری عیسی را می‌گذارد. عیسی بسوی کوه زیتون میرود و از خدا می‌خواهد که رنج را بر اوآسان بگرداند. یهودا با سربازان سر میرسد و او را میگیرند. یکی از همراهان وی شمشیر خود را از غلاف می‌کشد. عیسی می‌گوید " هرکه شمشیر گیرد بشمشیر هلاک گردد". او را نزد کاهنان میآورند. پطرس منکر شناسائی او می‌شود. یهودا سی پاره نقره را که از بابت بهای تسلیم عیسی گرفته بود به کاهنان رد می‌کند. عیسی را بزندان میبرند. او صلیب خود را تامحل‌اعدامش‌میکشد، وسپس‌رستاخیزعیسی.

می‌دانیم که چهارگونه انجیل داریم و روایتهای گوناگون از آنها: متی، مرقس، لوقا و یوحنا. در باب مسیح ومسیحیت هم فیلمهای‌مختلفی ساخته شده است و هر کس از راههای پر پیچ و خمی که وجود دارد یکی را برگزیده است. بعضی فیلمها مستقیما" درباره زندگی مسیح است (مانند: شاه‌شاهان و انجیل متی) و برخی بطور غیر مستقیم اشاراتی دارند (مانند: بن‌هور و باراباس) اما طبعا" هیچ دو فیلمی با هم شبیه نیست. هرکدام بفراخور حال سازنده‌اش بنوعی به این اسطوره نزدیک شده‌اند. معروفترین آنها از آن روبرتو روسه‌لینی، کارل درایر، جورج استیونس، جان هیوستن، نیکلاس ری و پازولینی و همین فرانکو زفیره‌لی است.

زفیره‌لی ایتالیائی است و کاتولیک و علاقمند به‌کلیسا. در فرهنگ عمیق و گسترده مذهبی‌زادگاهش رشد یافته و از شیفتگان معماری‌و موسیقی و آئین کلیسا و مکانهای سنتی و مذهبی است. از تئاتربه‌سینما آمده و رام‌کردن زن سرکش و رومئو و ژولیت دو نمونه از کارهای قبلی‌اش است که علاقه و زمینه کارش را درمورد تئاتر و شکسپیر و برگردان سینمائی از آنها را نشان میدهد. این فیلم در اصل یک مجموعهٔ تلویزیونی است که برای تماشاگر سریال‌پسند ساخته شده و تلخیص شده‌ای از آن بصورت فیلم موجود درآمده است. کمترین کوششی برای ارائه طرز تلقی خاصی از جانب سازنده در آن نشده و تنهانشانی که فیلم از زفیره‌لی در خود دارد بازسازی فضای قرون و اعصار گذشته است. فیلمساز به گفتگو و مکان و لباس‌وآرایش‌آن تاریخ بسیار علاقمند است. انعکاس این شیفتگی در اثر مشهود است. فیلم نه‌بصورت " کتاب آفرینش " (کار جان هیوستن) و " بزرگترین داستان عالم" (کار جورج استیونس) و "شاه شاهان" (کار نیکلاس ری) فاخر و عریض و ۷۰ میلیمتری ساخته شده و نه از دهقانان سیسیلی برای ایفای‌نقش استفاده شده است (نظیر "انجیل متی" کار پازولینی). فیلم بسیار پرماجرا و شلوغ است و بطور تخت و هموار، رایج‌ترین روایتهای انجیل را بازگو می‌کند. عیسی‌ابن‌مریم قصه هزاران بارتعریف شده را بار دیگر برای تماشاگرانی که از شنیدن قصه و این نوع قصه و این طرز بازگو هیچوقت خسته نمی‌شوند یکبار دیگر با شیوه خود حکایت می‌کند و ملال را بر سر و چشم فرو می‌پاشد، هرچند که‌فیلمساز کوشیده است با تصویرهای زیبایش، چنین نشود.



محکوم به اعدام

■ ساخته‌ی: جولیانو مونتالدو

محکوم به‌اعدام (نام اصلی: ساکو و وانزتی ــ ۱۹۷۱) بر اساس یکی از رخدادهای جنجال‌آفرین سیاسی سالهای ۱۹۲۰ آمریکا ساخته شده‌است. ماجرائی که‌پدید آورندهٔ یک محاکمهٔ پر سر و صدا در بیدادگاههای آمریکا بود و از آغاز تا انتها (اعدام متهمان)، هفت سال بطول انجامید.

" بارتو لومئو وانزتی " در ایتالیا متولد شد، پدرش کارگر مزرعه و خودش عضو جمعیت مخفی " برادری کوهستان" بود که برای تقسیم زمین بین کشاورزان‌مبارزه می‌کرد. در شانزده سالگی زادگاهش را ترک کرد و در یک شهر دیگر ایتالیا شاگرد نانوا شد. او از همان زمان، به‌فعالیتهای سیاسی روی آورد. در سال ۱۹۰۹، هنگامی که ۲۱ ساله بود، به‌آمریکا مهاجرت کرد و در آنجانیز در مبارزات‌کارگران نقش عمده‌ای داشت. در سال ۱۹۱۳ با "نیکولاساکو" که او هم یک مهاجر و از افراد فعال مبارزات کارگری بود، آشنا شد. میتینگها، سخنرانی‌ها، تظاهرات و اعتصاب‌هائی که ساکو و وانزتی بانی آن بودند، سرمایه‌داران آمریکائی را سخت برآشفته می‌کرد. آنها منتظر فرصتی برای خاموش کردن این دو بودند. و این فرصت، پیش آمد. ساکو و وانزتی به‌اتهام قتلی که مرتکب نشده بودند، دستگیر شدند. در بیدادگاه، همه چیز بر ضد آنها بود اما آنها با استواری، نه‌تنها این اتهام جعلی را نپذیرفتند، بلکه دادگاه ساختهٔ سرمایه‌داران و ستم سرمایه‌داری را به‌محاکمه کشیدند. صحنه‌پردازان محاکمه‌می‌کوشیدند با توجه به‌رخدادهای بیرون از دادگاه (اعتصابها و تظاهرات فراوانی به‌پشتیبانی از ساکو و وانزتی همزمان با محاکمهٔ آنها از سوی کارگران برگزار شد) خود را به "دموکراسی" و "عدالت" وفادار نشان دهند. و از همین رو بود که ساختن شواهد جعلی برای اثبات این اتهام بسیار طول کشید و سرانجام پس از هفت سال، این‌دو به‌صندلی الکتریکی سپرده شدند.

محکوم به‌اعدام، یک فیلم با مایه‌های قوی شعاری است. یعنی آنچه بیش از سایر جنبه‌های فیلم نمود دارد، شعارهای پی‌درپی آن است که البته مقداری از آن در اینجا حذف شده است. با این‌حال حذف شدن و تغییر و تبدیل‌های اینجا هم نتوانسته این حالت را از آن بگیرد. گفتارفیلم، حوادث و شکل اجرای بازیها، اعلامیه‌های شعاری را به‌عنوان مثال در دوران یک انقلاب تداعی می‌کند. توجه کنید به‌نحوه صحبت کردن وانزتی در دادگاه، مشت‌گره کردن‌هایش، قدم زدنش با گردن افراشته وچهرهٔ مصمم به‌سوی اتاق اعدام.

با "جولیانو مونتالدو"، سابقهٔ آشنائی چندانی نداریم، وتا آنجا که بخاطر میآوریم، فیلم "آنیس

میرود که بمیـرد " از این فیلمساز با نام " پارتیزان‌ها" حدود دوسال پیش در ایران به‌نمایش درآمده است. همچنانکه گفته شد، فیلمساز حرفش را با شعارهای غلیظ می‌گوید. حتی به‌رغم آنکه مونتالدو برای القای فضای دههٔ ۱۹۲۰ آمریکا گاه و بیگاه از فیلمهای مستند کمک گرفته، اما به‌قدری همان جنبهٔ غالب فیلم (شعـار) ذهن فیلمساز را مشغول کرده، و بر کل اثـر چربش دارد که او در فضاسازی هم موفقیت بدست نمی‌آورد.

بازپرسی بپایان میرسد

■ ساخته: دامیانو دامیانی

"بازپرسی بپـایان میرسد" افشاگر فساد در یک جامعهٔ سرمایه‌داری است و ماجراهایش در یکی از زندانهای ایتالیا میگذرد. زنـدان می‌تواند نمادی از یک جامعهٔ سرمایه‌داری باشد اما بدون این تفسیر سمبلیک هم، آنچـه در فیلم تصویر می‌شود، گویـا و در ارتباط با بیرون از زندان، می‌تواند نمایشگر گوشه‌ای از "فاجعه" باشد.

"وانزی" ــ فـرانکو نرو ــ آرشیتکت جوانیست که ظاهرا" بر اثر یک اشتباه، متهم به‌قتل غیرعمد و روانهٔ زندان می‌شـود. مسائل و رخدادهای درون زندان چنان برایش غیر منتظره است که تا مدتی نمی‌تواند از بهت آن بیرون آید اما واکنش نهائی او، واکنشی انفعالی و ناشی از وابستگی‌ها و خصلتهای بورژوائی اوست.

دامیانی، فیلمساز تجارتی سینمای ایتالیا ــ که این یک فیلم نامنتظر از اوست ــ زندان را به‌شکل جنگلی نشـان میدهد که زندانی و زندانبان، رودرروی هم و در میان خود نیز، در حال یا در صدد دریدن یکـدیگرند. زندانبانان که جای خود دارند اما ایـراد در اینجاست: زندانیهاکه معلول شرایط هستند، به‌عنـوان علت نمایش داده می‌شوند. بعنوان نمـونه، نخستین هم‌سلولی وانزی، که یک قاتل است، آدمی خبیث جلوه می‌کند که نفرت تماشاگر را برمی‌انگیزد و در سیر حرکت‌او تا حد یک دژخیم دقتی نمی‌شود. در حالی که به‌وسیله حاکمان زندان در این مسیر هدایت، و تبدیل به جلاد شده‌است. همچنان کـه می‌بینیم برای یافتن امکـان جهت ادامهٔ یکه‌تازیش در زندان، به‌دستور زندانبانان مامور قتل " پزنتی " ــ ریکاردو کوچیولا ــ میشود. پزنتی، اسناد تبانی دولت با یک شرکت مقاطعه‌کـاررا دارد اما حاکمان برای جلوگیری از افشای جنایتشان، او را به اتهامی واهی به‌زندان انداخته‌اند. دولت باآگاهی بر نامطمئن بودن سدی که آن شرکت مقاطعه‌کار ساخته، با گرفتن رشوه، سد را تحویل می‌گیرد و پس از چندی فرو ریختن سد باعث مرگ عده‌ای از روستائیان میشود.

دامیانی با وارد کردن آن سرمایه‌دار به‌زندان، بخوبی دغلکاری‌های فریبکارانهٔ آنها را به نمایش می‌گذارد. حاکمان با زندانی کردن مصلحتی آن سرمایه‌دار (که سلولش به یک هتل بیشتر شباهت‌دارد و همچنین بسیـار با احترام با او رفتار می‌شود) هم می‌توانند تظاهر به عدم وجود تبعیض در جامعه کنند و هم به‌وسیلهٔ او، نقشه‌های درون زندان را رهبری کنند (قتل پزنتی و تشویق وانزی به‌سکوت).

وانزی از زندانیان شرور، گوئی که در میان جانوران وحشی گرفتار شده است، هراس دارد اما در مقابل زندانیانی که در موضع ضعف هستند، با مهربانی رفتار می‌کند. مثل مهربانی آقای خانه بانوکرش

(صحنهٔ پرتاب کردن خوراکی برای دو زندانی فقیر بیمارستان. ولخرجی‌اش ـ رشوه دادن ـ برای آن که به‌همسر یک زندانی در حال مرگ اجازه داده شود بیشتر در کنار شوهرش بماند. و یا رفتارش با آن پیرمرد زنـدانی که نظافتچی هم هست.) او که یک روشنفـکر بورژواست، در مواجهه با فساد و ظلم، قصد مبـارزه می‌کند اما مبارزهٔ او تا آنجا ادامه می‌یابد که "بی‌خطر" باشد و اگر خطری تهدیدش کند عقب می‌نشیند و سـکوت‌می کند. می‌بینیم که در آغـاز اعتراض می‌کند، اما پس از یک شب ماندن در سیاهچال، ناتوان و نادم میشود. از پزنتی پشتیبانی می‌کند اما پس از شنیدن وعدهٔ آزادی در قبال این‌کـه اعلام کند پزنتی خودکشی کرده (در حالیکه زندانبانان نقشهٔ قتل او را ترتیب دادند) به همدستی با این جنایت تن در میدهد.

در حالی که پزنتی با ایمـان به‌راهش، مـرگ را در کمـال آرامش پذیرا می‌شود، وانزی با تعهد سپردن به سکـوت در مقابل جنایت، از زنـدان آزاد میشود و به اصل‌خویش باز می‌گردد (سفر خوش پایان هفته با خانواده، قایق تفریحی و ...). او حتی از نوشتن کتابی که قصد دارد دربارهٔ مسائل درون زندان بنویسد، منصرف می‌شود.

نکتهٔ قابل تذکر، اشاره به حذف شدن پاسخ وانزی به دختر پزنتی ـ در پایان فیلم ـ است که احتمالا" می‌توانست یک جملهٔ کلیـدی در بازشکافتن بیشتـر شخصیت دوگانهٔ وانزی باشد و بیننده را برای دریافت مفاهیم مورد نظر دامیانی، یاری دهد.



کانال

■ ساخته‌ی: آندره‌ی وایدا

"کانال"، ساخته‌ی وایدا سینماگر پرآوازه‌ی لهستانی بین سالهای ۱۹۵۶ تا ۱۹۵۷ ساخته شد. این فیلم بر اساس سناریوی "یرژی استفان استـاوینسکی" شکل گرفته‌است. در زمان به‌نمایش درآمدن فیلم ـ و بعد از آن، بویژه وقتی که در سال ۱۹۵۷ جایزه اول کارگردانی در جشنواره کان به وایدا تعلق گرفت ـ جنجال بسیاری در لهستـان و خارج آن برپا کرد. چرا که اثری بود کاملا" غیر متعارف. غیر متعارف از آن جهت که فیلم محصولی است از یک کشور سوسیالیستی و ساختن چنین آثاری در آن بعید بنظر می‌رسد. این یک جهت جنجال است و جهت دیگر ربط پیدا می‌کند به دیگاه خاص وایدا نسبت به موضوعی که برگزیده است. وایدا این فیلم را با دوزخ دانته مقایسه کرده است.

در سال ۱۹۴۴ که جنگ بشدت در لهستـان جریان دارد، گـروهی از میهن‌پرستان در ناحیه‌ی "موکاتوف" ـ در جنوب ورشو که گروههای اصلی قیام مردمی در آنجا مستقر بودند ـ رابطه‌شان با مرکز

شهر قطع می‌شود. مبارزینی که عقب‌نشینی می‌کنند، وارد کانال فاضلاب می‌شوند و خط اصلی فیلم در رابطه با گذر از همین فاضلاب شکل میگیرد.

وایدا با تصاویرش که در عین سرشار بودن از لحظات حماسی، خستگی و دلمردگی را نیز القاء می‌کند ــ تکلیف خود را از نظر اوج نمایش داستان با تماشاگرانش روشن می‌کند. او از آغاز اعلام می کند که تمامی اینان کشته خواهند شد. وایدا با این زیرکی تماشاگران را به‌کنجکاوی برتری ارتقاء می‌دهد: چگونه کشته شدن. واین همان است که جنجال آفرین شد، احمقانه مردن یا عاقلانه...

بهر حال نیروهایی که راه کانال را برگزیده‌اند پا بدرون فاضلاب شهر میگذارند. از اینجاست که قسمتهای اصلی و شخصیت‌پردازی‌ها آشکار می‌شود. نیروها بسان اشباحی متحرک در سایه روشنهای نابهنجار فاضلاب به‌حرکت در می‌آیند. هر لحظه یکی از آن‌ها بزیر لجن‌های موجود فرو رفته مجددا" با تلاشی بسیار خود را بیرون کشیده به‌راهش ادامه میدهد. لحظاتی است که آنها با دیدن نوری شدید، با خوشحالی بسوی آن ــ به‌امید آزادی ــ یورش برده، اما درمی‌یابند که بر آن راه گریز پنجره‌ای فولادی نصب است.

وایدا برای آنکه دست بازتری در بیان مفاهیم داستان فیلمش داشته باشد ــ به روایت مستقیم سناریست که خودش یکی از افسرانی است که همراه گروه‌های گذرنده از کانال بوده است ــ افراد عبور کننده را به سه دسته تقسیم کرده است. اولین گروه را فردی بنام "مادری" رهبری می‌کند. "هالینکا" که‌گوینده در آغاز فیلم از او نام برده است نیز جزء همین گروه است که در پایان بر اثر فشارهای روحی دست به خودکشی می‌زند. این گروه در مسیر راه متلاشی شده و رهبر آنها نیز زمانی که خود را از دریچه فاضلاب بالا می‌کشد خود را در میان افسران نازی می‌بیند. او همچون افراد پیش از خود اعدام می‌شود.

دومین گروه‌را افرادی بنام‌های " استوکروتکا" و "کراب" رهبری می‌کنند. اینان در نهایت به‌راه خروجی می‌رسند. اما در اینجا نیز سیمهای خاردار راه ورود آنها را بسته است.

سومین‌گروه را شخصی بنام " زادرا" راهبری می‌کند. این شخص همواره در تردید و شک است او در کلیت این حرکتها و کشمکش را ضد انسانی قلمداد می‌کند. او از موضعی انسانگرایانه (اومانیستی) به قضایا می‌نگرد.

فیلم از تصویرسازی بسیارقوی برخوردار است. این فیلم جدا از خطی که ذکر شد، در بیان موضوع میان دو عامل در نوسان است. یکی حوادث روی داده حقیقی و دیگری بینشی که دنباله‌ی‌خطش به‌بیهودگی جهان و اینکه همه چیز محکوم به‌فناست ربط پیدا می‌کند.

در مورد تکنیک اثر اشاره می‌توان داشت به نورپردازی آن که از اهمیت زیادی برخوردار است. چرا که بیشترین مدت زمان فیلمبرداری در کانال سپری می‌شود. نورپردازی بگونه‌ای است که‌می بایست نور شمع و یا چراغ قوه را بر چهره‌ها ومسیر تداعی کند. از این نظر "وایدا" به‌یاری فیلمبردارش توفیق بدست آورده است، جدا از نورپردازی انتخاب زوایای دوربین در هنگام فیلمبرداری، هیجان گذر از کانال را دو چندان کرده است.

و این هم دونظر به‌عنوان نمونه از دو سوی جنجالی که فیلم برانگیخت:

اول: این ورشو، با تمام قیامش در کثافت، و لجن تاریخ دست و پا می‌زند... وایدا از دولت مردان لهستان هم پا فراتر نهاده است‌و به چیزی اعتراض کرده است که تلاشی اصیل، عاشقانه و مردمی

است. وایدا چنین تلاشی را از پوچی و بیهودگی تراژیکی مملو کرده است.
دوم: شاید این فیلم نشانگر یک‌آغاز باشد. آغاز بیان حقیقت درمورد تاریخ لهستان، درمورد خودمان و در مورد یک نسل. شاید این فیلم هنر هشداردهنده، هنر تطهیرکننده و پیروزی اعمال قهرمانانه‌ای را که نه در راه مرگ، بل در راه زندگی است، به ثبوت می‌رساند



اعتراف

■ ساخته‌ی: کوستا گاوراس

یک سال پس از فیلم جنجالی Z، کوستا گاوراس با " اعتراف " (۱۹۷۰) روی دیگر سکه رانمودار کرد. به‌رغم اختلاف نظرهائی که پیرامون شیوهٔ بیان وتکنیک گاوراس در پی آورد، عموما " به‌عنوان یک فیلم " ضد راست " ارزیابی شد. اما اعتراف (در حالیکه همان بحث‌ها پیرامون تکنیک فیلم‌وجود داشت) از حیث محتوا، بینندگان و منتقدان را به دو دسته تقسیم کرد. یک دسته معتقد بودند و هستند که فیلم امپریالیستی و ضد کمونیستی است و دستهٔ دیگر عقیده دارند که فیلم، فقط به قصد مخالفت با استبداد استالینی و وقایع خونین پس از روی کار آمدن استالین ساخته شده است.
برداشتهای متفاوت و جنجال برانگیزی‌که از فیلم اعتراف به‌عمل آمد، تجلی گریزناپذیراختلاف‌هائی بود که پس از آغاز زمامداری استالین تا به‌امروز در میان کشورهای سوسیالیست و چپ‌های دنیا به‌وجود آمد و همچنان در حال تقسیم شدن به‌شاخه‌های متعدد است.
به‌این‌گونه بود که پس از نمایش اعتراف، مخالفان، کوستا گاوراس را تروتسکیست و عامل"سیا" خواندند و طرفداران وی، فیلم را اعتراضی نسبت به‌سوسیالیسم پس از استالین نامیدند.
فیلم، به‌تصفیه‌های استالینی در چکسلواکی می‌پردازد: " آرتور لوندون "، معاون وزارت امور خارجهٔ این کشور همچون بسیاری از اعضای حزب کمونیست چکسلواکی دستگیر، شکنجه و محاکمه می - شوند. تعدادی نیز فرجام مرگ یافتند. آرتور لوندون از جملهٔ کسانی بود که پس‌از مدتها شکنجهٔ روحی وجسمی کوشید تن به‌اتهامهای محکمه ندهد. او به زندان محکوم شد و ۱۲ سال بعد، پس از دگرگونی نسبی اوضاع و کاهش یافتن شدت سختگیریهای اولیه، از زندان آزاد شد.
صحنه نهائی فیلم برخورد آرتور لوندون و آن مامور تصفیه‌گر است (بعد از تحولات چکسلواکی) در آن میدانگاه که اشاره به ادامه‌ی وجود نحوه تفکر استالینیستی در جامعه‌ی چکسلواکی می‌کند.
گذشته از محتوا،فیلم از حیث ساخت بسیار محکم و گیراست، همچنانکه از گاوراس انتظار می‌رود.



کشتن مرغ مقلد

■ ساخته: رابرت مولیگان

رابرت مولیگان فقط ژست نوجوئی دارد و در پناه عظمت سوژه‌هائی پرطمطراق سنگر می‌گیرد. وتنها سلاحش همیشه پیام‌های بظاهر انسانی و کنایه‌دار مطروحه در حرفهای فیلم است. بنابراین می‌توان‌گفت که او فیلمسازی است که مطابق با مد روز و خواست جماعت متفنن تماشاگر کار می‌کند.

دست‌مایه رابرت مولیگان کتاب خوب کشتن مرغ مینا (ویا مقلد) نوشته "هارپرلی" است. آنچه درکتاب بهانه و خطوربط است در فیلم پایه و اساس قرار می‌گیرد که درجای‌خودالبته‌اشکال‌برانگیزنیست و می‌دانیم حساب کتاب و فیلم از هم جدا است اما کار وقتی مشکل می‌شود که از کتاب در فیلم هیچ نمی‌ماند جز بهانه‌ها و سطوح نازل و کم‌مقدار. کتاب به‌جنوب آمریکا و فضاهای خفه و فقر و مسائل جنسی و بالا و پائین اجتماع و سیاه و سفید بسیار خوب پرداخته است. جنوب آمریکا برای "هارپرلی"، جلگه و جغرافی نیست بلکه حس و تاریخ و فرهنگ است اما برای مولیگان تنها از غافله عقب نماندن‌و در مد روز ماندن است و بس. سال تهیه فیلم ۱۹۶۳ است ــ سالهای تب و تاب مسائل کندی.

شاخه اصلی در فیلم مربوط به‌محاکمه سیاه‌پوستی بجرم ضرب و آزار یک دختر سفیدپوست است. همه کس وهمه‌جا در این رابطه معنی پیدا می‌کند:

ایالات جنوب و مسائلشان، خانواده کوچک پدر و دو فرزند، شغل پدر و تنهائی فرزندان و دایه سیاه‌پوست آنها و بالاخره موجودی که هر کس تعبیری از او دارد. عده‌ای او را دیوانه، جماعتی‌مخاطره برانگیز و شرور و گروهی بخت برگشته‌اش می‌خوانند.

سالن نمایش مدرسه، راه‌پیمائی از مدرسه تا خانه و محیط مدرسه و ماشین پدر و جلسات بازجوئی و دادگاه و آدمها و شاهدهای محاکمه و مردم شهر و همسایه‌ها همه در تبیین مسئله سیاه و سفید سهم دارند. و از این‌جاست که همه چیز در تاری که رابرت مولیگان خود تنیده می‌افتد. تمام فیلم برمحور دادگاه سیاه‌پوست می‌چرخد. محق بودن یا نبودن او علاوه براینکه نمی‌تواند بار تمام مسائل کتاب را بکشد ما را هم به‌هیچ دریافتی از طرز تلقی رابرت مولیگان رهنمون نمی‌کند. در تار و پود مجموعه اتفاقات پیچیده می شویم و چیزی یاد نمی‌گیریم. چرا که کل کار در سطح باقی می‌ماند. خوب‌ها بیخودی خوب و بدها تا ابد بد باقی می‌ماند. اینکه آدمها چرا این چنین‌اند و چگونه است که به آن شکل عکس‌العمل نشان می‌دهند هیچگاه روشن نمی‌شود. مردم با متهم سیاه‌پوست خوب نیستند که معلوم نیست چرا باید چنین باشند. گریگوری پک یک وکیل دعاوی است که معلوم نیست چرا بخلاف مسیر جریان عادی آن شهر می‌کوشد طرف حق را بگیرد. و بالاخره مرد مجهول‌الهویه از کجاست که می‌آید و چرا چنین است. فیلم ناتوان‌تر از آن است که بتواند توضیح دهد.

ترور

■ ساخته‌ی: هانری ورنوی

هانری ورنـوی (ارمنی تبار و زاده‌ٔ ترکیه به سال ۱۹۲۰) ، از فیلمسازان معتبر سینمای تجارتی فرانسه است که استحکام در پرداخت را نیز، در محدوده‌ٔ کارش، پشتوانه‌ٔ خود دارد. او یک سینماگر حرفه‌ایست که کارش‌را با روزنامه‌نگاری و برنامه‌سازی برای رادیو آغاز کرده و از ۱۹۴۰، با ساختن‌فیلمهای کوتاه و سپس فیلمهای بلند، به‌سینما روی آورده است. فیلمهای اولیه‌اش بیشتر کمدی بودند (نمونه: گـاو و زنـدانی با شرکت فرناندل که در تلویزیون هم به نمایش درآمد) آثارش عموما" موفقیت گیشه را تضمین کرده‌اند. ورنـوی، نبض بـازار را در دست دارد. وقتی فیلمهای گانگستری باب روز است، "دسته سیـسیلی‌ها" را می‌سازد. وقتـی فیلمهای پلیسی فروش دارد، "شکسـت" را می‌سازد. وقتی که پرداختن به "سیـا" مد می‌شود، "افعـی" را می‌سازد. و حالا، " تـرور"، در دوران موفقیت فیلمهای سیاسی یا منتسب به سیاست.

ورنوی‌در ترور، به دست کوستا گاوراس و آن نوع فیلمهای سیاسی که او متداول کرده نگاه می‌کند مثلا شکل مطرح‌کردن ماجراها، مبهم نگه‌داشتن محل وقوع حوادث و شخصیت‌های بی‌نام. و حتی‌استفاده از ایومونتان. با این حال، او هم مثل ماجرای کودتای سرهنگها در یونان (در فیلم) و ربوده‌شدن مامور سازمان سیـا در یک کشور آمریکای لاتین (درفیلم حکومت نظامی) یک حادثه معروف را مبنای فیلمش قرار داده که حتی با آن ابهام‌ها نیز، مثل فیلمهای گوستا گاوراس، موضوع از روز روشن‌تراست. فیلم، با واقعه‌ای شبیه به‌ماجرای ترور کندی رئیس جمهور اسبق آمریکا آغاز می‌شود وبعد، یکسره وارد مجرائی پلیسـی ــ حادثه‌ای می‌شود. ورنوی با احاطه‌ای که بر کارش دارد، البته فیلمی گرم و دیدنی در سطح بهترین آثـار تجارتی سینمای پلیسی ــ حادثه‌ای ساخته است. بنابراین، انتظار تماشای فیلم سیاسی حتی‌در سطح فیلمهای گوستا گاوراس را باید از ورنوی برید. او کاری به این ندارد که در کدام کشور و با چگـونه سیستم و منـاسباتی‌ست که بزرگان مملکت نقشه‌ٔ ترور رئیس جمهوری را که قطعا خود انتخابش کرده‌اند، می‌کشند؟ و بعـد به‌اشکال گـوناگون، می‌کوشند مانع‌از به‌نتیجه رسیدن تحقیقات در زمینه‌ٔ این قتل شوند. برای او، مهم این است که قتلی اتفاق افتاده، چند شاهد وجود داشته و یک سلسله اطلاعات جسته و گریخته، که گروه ایومونتان باید مثل قطعه‌های پازل (تصویرهای تکه‌تکه) ، هر قطعه‌را از جائی بیابند و جایش را در کل تصویر مبهم پیدا کنند تا سایه‌ها روشن شود. یعنی ردیابی معمای قتل، موضوعی که دستمایه‌ٔ بسیاری از فیلمهای پلیسی بوده اما این بار، رنگ و لعاب سیاسی به آن زده‌شده، بدون آن که به سیـاست نزدیک شود. از حق نباید گذشـت که ورنوی در هیجان سازی استادی نشان می‌دهد و فیلمی خوش ساخت بوجود می‌آورد. هیجانی که او می‌سازد، با استفاده ازموضوع پرقابلیتش، کاذب نیست. تنها یک بار به‌ورطه‌ٔ هیجان‌سازی کاذب می‌افتد و آن هنگامی است که آخرین شاهد باقیمـانده در کیوسک تلفن منتظر است و سر رسیدن اتومبیلی، او را به‌وحشت می‌اندازد اما بعد درمی‌یابیم که سرنشین اتومبیل کاری به او ندارد.

پایان فیلم، آشکارا تزریق‌کننده‌ٔ پیامی است که تلویحا به‌فیلمهای کوستا گاوراس نسبت داده می‌شود: این " بزرگان‌جنایتکار". شکـست ناپذیرند و هیچ نیروئی را یارای مقاومت در برابر آنان نیست. سرنوشت "ایکار"، پرنده‌ی‌اسطـوره‌ای که وقتی به خورشیـد می‌رسد می‌میرد، کنـایه‌ای است به‌سرنوشت رئیس گروه تحقیق که وقتی به یک قدمی کشف معما می‌رسد، به‌تیر غیب گرفتار می‌شود.



سربازهای چوبی

■ساخته: هال روچ

اسم دیگر فیلم "بچه‌ها در سرزمین اسباب‌بازی" است. که در اصل از قصه یک اپرای نوجوانان اثر "ویکتور هربرت" استفاده شده است.

کارگردانان فیلم دو نفرند. یکی "گاس مینز" و دیگری "چارلز راجرز" اما سهم اصلی را هال روچ تهیه کننده دارد که می‌توان کار را اثر او دانست. سربازهای چوبی از فیلمهای خیلی خوب لورل و هاردی نیست اما نشان‌هائی از آنها دارد.

ازآنجا که فیلم از اپرا اقتباس شده بنابراین آوازهای دختر و پسر قهرمان داستان عینا حفظ شده، به‌اضافه چند آواز دسته‌جمعی دیگر. در نتیجه خط عشقی داستان در فیلم حفظ شده است.

فیلم در اول فضای عمومی شهر را بسیار خوب بازگو می‌کند. شخصیت‌ها هرکدام بنوعی اسباب بازی‌اند و هرکدام معرف شخصیت‌های معروف قصه‌های بچه‌ها هستند (بطور مثال، آلیس در سرزمین عجایب). خانه‌ای که قهرمانان در آن زندگی می‌کنند به‌شکل کفش درست شده است.

عمده‌اشکال فیلم مربوط به‌ساختمان اپرائی قصه است. صحنه‌پردازیها مستقیما از صحنه نمایش‌گرفته شده‌اند. قصه از قالب اصلی جدا مانده و به‌فانتزی سینمائی نمی‌رسد چرا که پرداختی انجام نگرفته است. فضا و محیط به‌اصل خود بیشتر وفا دارند. (بطور مثال به‌کوشش فیلم برای خلق فضا و محیط فانتزی مردم بدجنس در سردابه و زیرزمین تحت حکمرانی مرد اول بدجنس توجه کنیم) تعدادی شوخی خاص لورل و هاردی وجود دارد که معدودی از آنها در خدمت پیشبرد قصه قرار می‌گیرد. قضیه الک دولک که در پایان بهنگام حمله غول‌ها از همین وسیله برای پرتاب میخک استفاده می‌کنند یکی از آن موارد معدود است و دیگر قضیه کارآنها در مغازه اسباب‌بازی و اشتباهی که لورل در سفارش ساختن سربازهای چوبی انجام داده که در نتیجه سربازهای ده سانتی تبدیل به‌اندازه‌های آدم معمولی شده‌اند و آخرسر در جنگ سرنوشت که آندو اداره‌کننده‌اش می‌شوند کاربرد پیدا می‌کنند. لکنت‌زبان و یا شیطنت لفظی لورل بسیار شیرین و جاافتاده است. می‌گوید "یک گوشم دره و یکیش پنجره" بجای دروازه که در فیلم معنی خود را می‌یابد.

بار این فیلم را بیشتر لورل به‌دوش می‌کشد که بهرحال فیلم در مجموع به‌لحاظ گرمی و جذابیت جاودانی آن‌دو شیرین و خوبست. بخصوص در قسمتهائی که سهم عمده‌تری از آن آنهاست.

این نکته در آخر قابل توضیح ایست که مکتب کمدی هال روچ که از سالهای ۱۹۱۵ با کمدینهائی چون هارولد لوید شروع شد در سالهای آخر سینمای صامت به‌اوج شکوفائی خود رسید. هال روچ کارگردانهای زیادی‌را در خدمت خود داشته اما سهم عمده را باید در محصولاتش از آن خود او دانست. این فیلم محصول ۱۹۳۴ است و چند سالی از دوران شکوفائی هال روچ (۱۹۳۱ — ۱۹۲۵) فاصله دارد.

توبی تایلر

نشانه‌ی " محصولی از کمپانی والت دیسنی " بر پیشانی این فیلم، توقع تماشای یک فیلم ـ با ارزش‌های سینمایی ـ را سلب می‌کند. سینمای والت دیسنی، مختصات معینی دارد: آدمهای خوب (قطب مثبت ـ نماینده‌ٔ نیروهای خیر) و آدمهای بد (قطب منفی ـ نماینده نیروهای شر) به اضافه‌ی یک سری گره‌های داستانی مداوم (برای جلب نظر کودکان) و سرانجام‌هم خیر و خوشی. همه‌ی فیلم‌های کارخانه‌ی والت دیسنی ـ با تغییر ظاهری داستان ـ بر چنین مختصات تثبیت شده‌ای استوارند. و البته دست اندرکاران این کمپانی هم نرم نرم ـ و دانسته ـ به تزریق افکار جامعه‌ی سرمایه‌داری در ذهن کودکان می‌پردازند. به‌طور نمونه: به‌پیرمرد و پیرزنی که نگهداری توبی تایلر را برعهده دارند، توجه کنیم. پیرمرد آدم زشت‌منظر و بدخلقی است که توبی تایلر را از رفتن به‌سیرک واصولا" گردش باز می‌دارد. چرا؟ طالب‌آنست که توبی به او کمک کند تا مثلا" گاوها را بدوشد. آنچه کمپانی والت دیسنی از پیرمرد نشان می‌دهد بدطینتی، خشونت و بی‌رحمی است (و کدام کودکی‌است که از او متنفر نشود و دل به حال توبی نسوزاند؟) اما کمپانی ترجیح می‌دهد فقر و ناتوانی پیرمرد را در یکی دو جمله بگنجاند و بگذرد. و اصلا" قصد هم ندارد که بگوید خشونت پیرمرد ناشی ازرنج فقری‌است که می‌برد. این مقدمه آورده شد تا روشن شود که نگرش این کمپانی فیلمسازی به مسائل‌جدی تا چه اندازه سطحی و بی‌بنیاد است.

(بله فیلم مال بچه‌هاست و بچه‌ها حوصله‌ی کندوکاو در زندگی پیرمرد را ندارند، اما می‌شود دست‌کم او را این چنین کریه تصویر نکرد، نمیشود؟). پس، فیلم را نه با موشکافی در کنه مسائل، که صرفا" از دید یک فیلم تماشائی سرگرم کننده برانداز می‌کنیم: " توبی تایلر " شخصیت‌های خاص فیلم‌های والت دیسنی را در خود جمع‌آورده. پسرک خوب، میمون بامزه، سیرک ـ به‌عنوان مرکز وقایع گاری‌ران باصفا، بچه‌ی بد، بساط پهن‌کن حقه‌باز و... درست مثل یک کارتون منتها در سینمای‌جاندار.

سرخوردگی توبی تایلراز پیرمرد، پیوستن به سیرک و آشنائی با گاری‌دار (گروهبان گارسیای بامزه‌ٔ زورو) و حضور میمون به‌اضافه‌ی حاشیه‌ها، به‌وجود آورنده‌ی وقایع گیرائی ـ از دید کودکان ـ هستند. فیلمساز، بدون این که قصد ارائه‌ی ارزشهای سینمائی را داشته باشد، راحت‌و بی‌پیچ و خم با این قصه روبرو شده: دوربین از زاویه‌ی دید راحت بین کودکان ناظر بر قضایاست. و هیچ نکته‌ی قابل تعمق و تاملی در کار نیست. همه چیز شسته و رفته. واز حق نگذریم گرم و توجه برانگیز (بیاد آورید‌صحنه تیراندازی میمون را که چه‌گیراست و آن شوخی لفظی ناظران را با کلانتر:

ـ تیراندازی میمونه بهتر از کلانتره!

فیلم به‌خوبی توقع کودکان ـ و حتی بزرگترهای وداع نکرده با رویاهای کودکی از یک سینمای تفریحی برآورده می‌کند. به‌عواطف خوب پرداخته شده (عاطفه‌ی گاری دار به توبی، توبی به‌میمون، آن دخترک اسب‌سوار به توبی و...) البته با موانع و گره‌های پیاپی. مثل جدائی‌ها، زخمی شدن میمون، و بیکار شدن گاری‌دار.

شادی در جوار غم، عاطفه در مقابل ضدعاطفه، خوبی در برابر بدی متناوبا" در فیلم گنجانده شده تا مرحله‌ی پایانی که موفقیت توبی است در نمایش اسب‌سواری و ستاره شدن. و بدها هم سرکوب

می‌شوند. و بالاخره خــوب‌ها سرجای استحقاقی خــود می‌ایستند. میماند پیرمرد و پیرزن که آنها هم با فرصت طلبی ــ از دیدگاه کمپانی ــ پس از حصول موفقیت توبی باز میگردند. یک نکته هم هست: آن پسرک که جای توبی را نزد بساط انداز تنقلات‌فروش می‌گیرد: یعنی قضیه ادامه دارد و نشاندن‌یک وسوسه در ذهن کودکان تماشاگر که "چرا من نه؟" آنچه میماند، احساس تماشای یک کارتون‌است وگرنه درعالم واقع که چنین خبری از آدمهای اینقدر خوب و اینقدر بد و این همه ماجراهای‌رویائی نیست.



جولیوس سزار

■ ساخته‌ی: جوزف ال. منکه‌ویچ

اعتقاد راسخ منکه‌ویچ به‌شکسپیر او را برآن داشته تا نمایشنامه "جولیوس سزار" را به‌فیلم برگرداند. منکه‌ویچ تئاترفیلم شده‌ای میسازد که سینما نیست اما در حدود فیلم تئاتری بسیار زیبا و شنیدنی است تا دیدنی. در ابتدا منکه‌ویچ میخواسته که "شب دوازدهم" شکسپیر را جلوی دوربین ببرد که بعللی‌این کــار صورت نمی‌گیرد. او که شکسپیر را از زنده‌ترین درام‌نویسان جهان می‌داند بخت خود را در اقلیم او و بــا "جولیوس سزار" مــی‌آزماید. تنها نکته‌ای که این چرخش از شب دوازدهم به‌جولیوس سزار را توجیه‌پذیــر می‌کند شناخت درستی است که منکه‌ویچ از خود داشته و می‌دانسته که با کمدی و بخصوص کمــدی نوع شکسپیری قادر به‌کار کردن نیست لــذا به‌سراغ کارهای تاریخی او می‌رود. و از اتفاق فیلم کلئوپاتــرا را درست ۱۰ سال بعد از جولیوس سزار می‌سازد (۱۹۶۳) که ثابت می‌کند دنیای اسطوره و تاریخ لااقل برایش حیطه مطمئن‌تری است. هر چند که هیچیک از این دو فیلم کارهای باارزشی‌نیستند.

منکه‌ویچ کوشیده است تا در تخیل و آرمان، درام زنده‌ای از جولیوس سزار را در پیش چشمان ما مجسم کند. او در مصاحبه‌ها اظهار داشته که خواسته است درام جولیوس سزار را آنطور بسازد که درزمان معاصر نوشته میشده است. و کار از همین‌جاست که خراب است. نفس این طرز تلقی نتیجه منفی کار را از قبل روشن می‌کند. طرز تلقی از جولیوس سزار و نگرشی به‌شکسپیر که می‌توانسته دست‌مایه اصلی کار قرار گیرد بکنار گذاشته شده و ترفندهای زیبا و فاخرنویسی متن ادبی نمودی صد چندان پیدا کرده که تعجب‌برانگیز نیست اگر پیشینه منکه‌ویچ و دلمشغولیهایش را مروری بکنیم.

منکه‌ویچ قبل از آنکه کارگردان باشد سناریست بوده است. او در زمینه فیلم‌های مختلف ملودرام، جنائی، پلیسی، روانشناسی و کارهای عظیم پرخرج و تئاتر فیلم شده تجربه کافی دارد. اما مشغله‌اصلی‌اش سناریونویسی و تهیه‌کنندگی بوده است. درجائی گفته که معتقد است بین نوشتن برای تئاتر وبرای‌سینما اختلافی نیست و نباید باشد. از این جاست که می‌رسیم به‌منکه‌ویچ شیفته ادبیات تا سینما. سرسپردگی نسبت به شکسپیر بهمراه زمینه‌کار بعنوان سناریست و علاقمند به‌نوشته و نویسندگی او را تنها درچارچوب

درام و تئاتر جولیوس سزار محبوس کرده است. جولیوس سزار تئاتر فیلم شده‌ایست که گفتگوهای بسیار استوار و ماندنی و زیبای شکسپیر را در خود دارد بدون آنکه به‌مرز سینما نزدیک باشد.

جولیوس‌سزار شرح و بسط عاقبت تلخ و پرادبار سزار عظیم است در واپسین روزهای زندگی‌وبررسی نتیجه قتل او که بهرحال نشان دهد برملت و دولت روم و آن دیار چه گذشته است.



عصر جدید

■ ساخته‌ی: چارلی چاپلین

امروزه نگاه کردن به چاپلین و کارهای‌این فیلمساز مولف (فیلمنامه‌نویس، کارگردان، سازنده‌ی موسیقی و ...) کار آسانی نیست. چرا که این نگاه می‌بایستی از سد صدها نوشته، نقد و مقاله های تحلیلی که درباره‌ی او نوشته شده بگذرد، نوشته‌هائی که قریب به‌اتفاق‌شان در تحسین و ستایش قلمی شده و از چاپلین اسطوره‌ای جاودانی ساخته است: فیلمساز انساندوست، کمدین نابغه و ... ازجمله صفت‌هائی است که نزدیک شدن به‌چاپلین و سینمای او را مشکل می‌کند. در واقع حالا ، پرداختن به‌چنین اسطوره‌ای عملی سهل و ممتنع است. سهل، از آن جهت که چیز نامکشوفی باقی نمانده. ممتنع هم درست به‌همین جهت: چاپلین که کهنه نمی‌شود. پس حالا که باید درباره‌ی فیلم عصر جدید او بنویسی چه حرف تازه‌ای برای گفتن مانده است؟ تنها ــ شاید ــ جاافتاده‌تر شدن دیدگاه‌ها، درباره‌ی چاپلین و سینمای او بعضی حرف‌های یحتمل تازه را پیش آورد.

عصر جدید، همپای مشخصه‌های سینمای چاپلین، یک بیانیه‌ی ضد ماشینیزم هم هست، این که آدمی در چرخ‌دنده‌های ماشین، تبدیل به‌جزئی از ماشین شود. (به‌خاطر آوریم صحنه‌ی معرکه‌ی صرف غذا را با آن دستگاه‌کذائی). نمایش هوشمندانه‌ی چنین نظریه‌ی ضد ماشینیزمی آنجا به‌چشم می‌خورد که چاپلین، پس از " تبدیل شدن" به ابزار پیچ سفت‌کنی، در تعقیب آن زن برمی‌آید تا دگمه‌های روی لباس او را سفت کند. ماشینی شدن حتی در برخورد با عنصری که بنابر ذات طبیعی خود می‌بایستی بیشترین احساس را در آدمی برانگیزد.

اما چاپلین در جبهه‌گیری خود مقابل ماشین، میان "ماشینی شدن " و تکنیک فاصله نمی‌اندازد به‌همان اندازه که ماشینی شدن را محکوم می‌کند به‌همان اندازه هم ماشین در خدمت تکنیک را به مسخره می‌کشد (تمام صحنه‌ی کار با ماشین‌آلات در کارخانه ــ سوای افه‌های کمیک گیرائی که‌دارد در به مسخره کشیدن ماشین در خدمت تکنیک

است). نمود عینی دلخوری چاپلین از تکنیک، دربرخورد او با سینمای ناطق مشخص‌می شود. میدانیم که چاپلین تا مدت‌ها از رفتن زیربار سینمای ناطق تن زد. و آن را به‌معنای تمام‌شدن دوران طلائی سینما می‌دانست. (و در واقع برای او همینطور هم بود). بهر حال ورود ناطق به سینما یعنی دست‌یابی به تکنیکی برتر. ونپذیرفتن ناطق از سوی چاپلین برگردان همان هجویه‌ای است که او در فیلم عصر جدید ارائه می‌دهد.

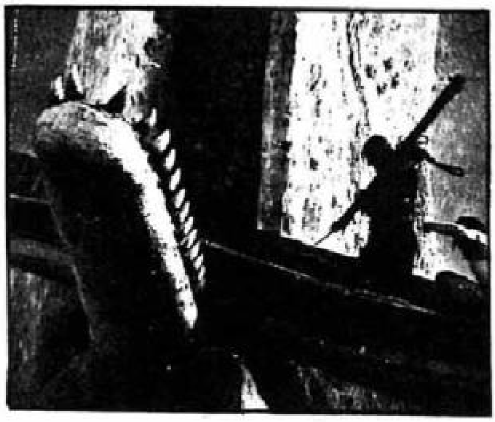
چاپلین درعصر جدید، در حاشیه‌ی‌زمینه‌ای که مطرح می‌کند، به‌نوعی جدا شدن خود را هم از "چپ" بودن اعلام می‌دارد: چاپلین، به‌خاطر زمینه‌ی آثار خود، مشمول تصفیه‌ی مک کارتیسم شد (مک کارتی رئیس جمهور آمریکا در سال ۱۹۵۴، به‌عنوان "چپ زدائی" از جامعه‌ی‌آمریکا دست به تصفیه‌ی دامنه‌داری زد که چاپلین هم درطیف گسترده‌ی این تصفیه قرار گرفت و به‌ترک آمریکا و نوعی تبعید مجبور شد). چاپلین در عصرجدید اولا مک کا رتیسم را به‌مسخره می‌کشد:

ــ افتادن پرچم قرمز اعلام خطر از پشت کامیون باربری که چاپلین آن را برمی‌دارد و در پی کامیون می‌دود تا آن را به‌راننده بسپارد. اما درهمین هنگام تظاهرکنندگان پشت سر او قرار می‌گیرند. چاپلین به‌جرم رهبری تظاهرات دستگیر می‌شود.

دوما" به رد "چپ بودن" خود اشاره‌می‌کند:

ــ همکاری با نظم پلیس ــ به‌معنای‌وفاداری به نظام ــ در زندان. آنجا که زندانیان قصد فرار دارند اما چاپلین آنها را دستگیر می‌کند و با پلیس در اعاده‌ی نظم زندان می‌کوشد.

در هر حال، عصر جدید چاپلین ــ و در کل، سینمای او ــ از چنین دیدگاه‌هائی‌ست که امروزه چون و چرا برمی‌دارد وگرنه به‌عنوان یک چهره‌ی شاخص، همچنان در رده‌ی نام‌آوران باقی است.



موبی دیک

■ ساخته‌ی: جان هیوستن

ناخدا اهب شکست‌خورده و معیوب (یک پا از دست داده) اقیانوسها را در پی موبی دیک (نهنگ یا وال سفید) در می‌نوردد. موبی دیک رقیب و خصم اوست. اهب مصمم و استوار کمر به‌نابودی رباینده قسمتی از وجودش بسته است. او بشکلی با کل طبیعت اعلام جنگ داده است.

رمان موبی دیک اثر هرمان ملویل کار بسیار سنگینی است، حجیم و پر از جزئیات مینیاتوری. "ری براد بری" افسانه علمی‌پرداز زبردست سناریست فیلم است. جان هیوستن فیلمساز بسیار پرکار و پرانرژی فیلم را تهیه وکارگردانی کرده‌است. نتیجه چیز درخشانی از آب درنیامده است. فیلم را از یکسو بازی بد گریگوری پک و از سوی دیگر نفس انتخاب جان هیوستن خراب کرده است.

تمام عناصر سازنده برای ساخت یک فیلم فاخر فراهم بوده است اما برآیند کار متناسب با مصالح بـه‌کار رفته در آن حاصل نشده است. مطلوب‌طلبی جان هیوستن اولین و مهمترین اشکال فیلم است. عناصر تشکیل‌دهنده فیلم را یک به یک باز می‌شناسیم:

هرمان ملویل یکی از مهمترین رمان‌نویسان قرن نوزدهم است. رمان موبی دیک را خیلی‌ها یکی از ده رمان بزرگ جهان نامیده‌انـد. آنچه بطور عمـده این اثر او را درخشان و خواندنی می‌کند احاطه وصف‌ناپذیر نویسنده بر ریزه‌کاریها و شرح و بسط و تعریف آنها است و نه (حتی) شکل و حیات بخشیدن به‌شخصیتی محکم و پولادین چون ناخدا اهب. موبی دیک منهای جزئیات چیزی نزدیک به‌صفر است و گنجاندن رمانی به‌این شکـل و در محدوده زمان استاندارد یک فیلم سینمائی کار بسیار دشواری است. بخصوص که جان هیوستن همیشه معتقد بوده است که در چارچوب متون ادبی خود را حفظ کرده است.

اشکال دوم به‌انتخاب شخص ری برادبری، بعنوان سناریست برمی‌گردد. او نویسنده‌ایست که‌امتحان خود را در قالب داستان‌های افسانه علمی داده است. اما زیر بار سنگین ملویل کوبیده شده است. او به‌ملویل و هیوستن بسیار علاقمند بوده است. از دو هزار صفحه دست نوشته و طرح چیزی حدود ۱۵۰ صفحه سناریو را بعد از هفت ماه کار مداوم و طاقت‌فرسا تحویل هیوستن می‌دهد و اقرار می‌کند که عظیم‌ترین کار زندگی‌اش را انجام داده است و احتیاج به‌استراحت طولانی دارد. فشردن رمان طویل موبی دیک برای آدم تازه کاری چون ری برادر بری آسان نبوده است. مشکل بیشتر از سنگینی کار است تـا عدم توانائی برادبری. او در پروردن شخصیت ناخدا اهب به‌مشکلات زیادی برمی‌خورد که مقادیری را خـود حل می‌کند اما بـر سر ایفاگری نقش توسط گریگوری پک با هیوستن اختلاف‌نظر پیدا می‌کند. او لارنس اولیویـر را شایسته‌تر می‌داند و هیوستن به‌عدم اقبال تماشاچی از اولیویر پا می‌فشارد. هیوستن بـازی را برنده می‌شود و برادبری نمی‌تواند ناخدا اهبی بسازد که با قواره گریگوری پک جور دربیاید. نتیجه آنکه ناخدا اهب نه در دستهای ری‌برادبری و نه تحت نظارت و کنترل جان هیوستن، هیچوقت جان نگرفت. و اشکال آخر، مربوط بـه کارگردانی جان هیوستن است. او به‌مشت زنی حرفه‌ای اشتغال داشته‌و به‌نویسندگی و بازیگری و مسافرت و پرورش اسب و شکار علاقمند بوده است و از این جهت‌است کـه شرح درگیرهای بی‌امان ناخدا اهب برای آدم ماجراجوئی چون جان هیوستن کعبه آمال است. لذا بی‌خود نیست که او بسوی موبی دیک می‌رود. در طول ۴۰ سال فیلمسازی تقریبا هر سال فیلمی ساخته است و همه نوع فیلمی کار کرده است. زمانی توفیق داشته (شاهین مالت) و روزگاری ناکام مانده است (همین موبی دیک). علاقه‌ای پایان‌ناپذیر به‌برگردان داستان‌ها و متون ادبی و دراماتیک به‌زبان فیلم‌و گرفتن بازیهای درخشان از هنرپیشگان تراز اول دارد. بگفته خود همیشه مطالعه کتاب را بردیدن‌فیلم‌هائی چون "آرواره‌ها" ترجیح داده است. وقتی کتابی او را تحت تاثیر قرار می‌دهد او سعی می‌کندبرای ایجاد یک رابطه نزدیک راهی را برگزیند. موبی دیک کتابی بوده است که سالها او را در تب و تاب نگه‌داشته تا اینکه مصمم می‌شود آنرا بسازد. فیلم را می‌سازد و در جائی تکلیف خود را بوضوح تمـام روشن می‌کند کـه: "یکی از فیلمهای محبوب من موبی دیک است گر چه البته نه مردم و نه منتقدین هیچکدام در این مورد با من موافق نیستند".

اختلاف دیدگـاه از آنجا آغاز می‌شود که هیوستن معتقد است ناخدا اهب مشرک و کفرگو است و مردم که به‌تماشای فیلم رفته‌اند ناخدا را دیوانه خوانده‌اند. اما ناخدا اهب ملویل هنوز دست نیافتنی باقی مانده است. لذا ترجیح می‌دهیم که موبی دیک را بخوانیم تا ببینیم.

• بررسی فیلم سینما در تلویزیون

● سینما در تلویزیون، در نیمه اول سال ۶۱گرفتار تکرار ناشی از کمبود فیلمهای مطلوب بود، بطوریکه کانال دوم برنامه نمایش‌فیلم سینمائی نداشت و شبکه سراسری هم فیلمهای تکراری بسیاری به‌نمایش گذاشت.
از آبان ماه، به‌تدریج که سفرهای هیئت‌های خرید فیلم ثمر داد و تعدادی فیلم تازه خریده شد، شبکه اول آخرین برنامه چهارشنبه شب‌ها را به‌نمایش فیلم های تکراری اختصاص داد و فیلمهای بعد از ظهر جمعه، از میان آثار تازه انتخاب شد. همچنین در برنامه بعد از ظهر هر پنجشنبه نیز نمایش فیلمهای کمدی (که عموما تکراری بود) گنجانده شد. فهرست زیر، نام همه فیلمهائیست که از اول سال ۶۱ تا ۲۲ بهمن از تلویزیون پخش شده. نام فیلمها به‌ترتیب تاریخ نمایش آمده است:

گروه تعقیب ــ کمیسر متهم می‌کند (۳ بار) ــ مکبث ــ ریونگرو ــ کشتار بی‌ترحم (۲ بار) ــ بینوایان ــ عصیان ــ کاشف نروژی ــ سایه‌های تابستان داغ ــ گلی برای مژگا ــ محاکمه ــ نمک زمین ــ معلم (۲بار) ــ جوخه تخریب ــ باز از روی گودالها خواهیم پرید ــ عمرمختار ــ نقطه ۹۰۵ ــ ماجرای دلتای دانوب ــ ریش‌قرمز ــ مانوئلا ــ میس جین پیتمن ــ سنغود ــ کلاغ زرد ــ مردی از مایسینیکو ــ سرجوخه گرفتار ــ مردی از آران ــ هاراکیری ــ بلوفین ــ گلهرانان ــ پسر توفان ــ دوهاف تایم در جهنم ــ دودسکادن ــ عروس ــ خانه دریائی ــ بازداشتگاه ماملا ــ کشتار در سانت کریک ــ صعود ــ گاو و زندانی ــ دکتر استرنج لاو ــ داستان توکیو ــ سمور آبی ــ الرساله (نسخه عربی محمدرسول‌الله) ــ صبح بخیر ــ آوای وحش ــ بدنبال گرگ ــ دنیا عوض میشود ــ نفس‌های نفرت‌انگیز اژدها ــ تعقیب شمالی ــ چرند و پرند ــ رزمندگان دشت ــ با من بمان ــ زندگی ــ احمقها در کشتی ــ گذرگاه ــ آدلا هنوز شام نخورده است ــ راز شهر فولاد ــ سفر با موشک ــ گشت مرزی ــ امیر کبیر (برگرفته از سریال سلطان صاحبقران) ــ جنگ رودخانه نرتوا ــ کشتی را به‌باد ندی ــ فروشگاه بزرگ ــ پرواز در آسمان ــ بچه‌های بی‌فردا برنج خونین ــ کاپریکورن یک ــ دوست‌بچه‌ها ــ وقایع سالهای آتش

● سریالها:

● جزیره اسرارآمیز ــ عزالدین قسام ــ ماجراهای شمال بزرگ ــ برده‌رقصان ــ لوئی‌پاستور.

پرواز در آسمانها

■ ساخته‌ی: لوئیس گیلبرت

فیلم، انگلیسی است و وقایع به‌حدود سالهای دهه ۳۰ در انگلستان برمی‌گردد. طرح خلاصه داستان فیلم بر اساس مایه تصمیم و اراده، و بازگشت به‌حیات دوباره است. قصه آشناست و فیلمساز هم آشناتر. "لوئیس گیلبرت"، سازنده فیلم "دوستان" که خیلی‌ها باید فیلم را دیده و یا در باره‌اش شنیده باشند.

لوئیس گیلبرت یک تجارتی ساز موفق و یک فیلمساز ناموفق است. ناتوان در چگونه گفتن حرفهائی که دارد و از اتفاق همیشه انسانی و خوش‌ظاهر است.

"پرواز در آسمانها" نمونه خوبی است از دست‌مایه‌ای خوب، که به‌هرز رفته است. "دوگلاس بادر" یک فارغ‌التحصیل خوب و رشید مدرسهٔ خلبانی است. اولین معارفه ما با او شکل برخورد گیلبرت را با پرداخت کارش نشان می‌دهد. (دوگلاس سوار بر موتورسیکلت در جاده زمین می‌خورد) قهرمان فیلم بزودی در اثر یک زور



کاذب دچار سانحه می‌شود و دوپای خود را از دست می‌دهد. کلیه صحنه‌ها در بیمارستان کشدار و خسته‌کننده است. وقت زیاد و انرژی زیادتلف می‌شود تا اینکه او در باغ بیمارستان گردش می‌کند و با پرستار خود رابطه‌ای عاطفی پیدا می‌کند. صحنه‌های اضافی و کشدار یکی دیگر از عیوب فیلمسازی گیلبرت است. آنچه کارگردان نمی‌داند، ایجاز است. دوگلاس بتدریج در فیلم جلو می‌رود و به‌مرد مقاوم و قهرمان و نهایتا" شوالیه شکست‌ناپذیر نزدیک می‌شود. بسیار سریع دل در گرو "تلما" مستخدمه رستورانی می‌بندد و بعد از اینکه طی صحنه‌های بسیار طولانی موفق می‌شود با دوپای چوبی راه برود، با تلما ازدواج می‌کند. ماشین‌سواری می‌کند و راه می‌رود و گلف بازی‌می‌کند و ورزش می‌کند. و بیخودی سرزنده است. پرداخت گیلبرت بما نمی‌آموزد که دوگلاس با ناتوانی و علیلی می‌جنگند بلکه اصرار می‌کند که او بی‌خیال و خوش و سرحال است. گیلبرت‌طوری کار می‌کند که ارزش‌ها به بی‌ارزشی بدل می‌شود و این از عیوب کار او است که بر مصالح کارش‌کنترل ندارد.

هیتلر قد برمی‌افرازد و دوگلاس فرمانده اسکادرانی در جبهه‌های جنگ می‌شود و می‌کوشد تا افراد خود را مرعوب شخصیتش کند که بتدریج موفق هم می‌شود. با ترفیعی که می‌گیرد سه‌اسکادران را به‌فرماندهی خودش در می‌آورد. هواپیمایش آسیب می‌بیند و از چتر می‌پرد واسیر می‌شود و فرار می‌کند و دوباره اسیر می‌شود وبعداز چهارسال اسارتش به‌انتها می‌رسد و جنگ پایان می‌پذیرد.

فیلم پر از فراز ونشیب و اتفاق است. رویدادها وآدمها در" پرواز درآسمانها" درشکل و پرداخت بسیار بدوی گیلبرت باقی میماند و فیلمی حادثه‌ای و جنگی ساخته شده که حوادث بسیار و شلوغ پشت سر هم اتفاق می‌افتد وبهمین شکل بپایان میرسد.

در کتاب دوم، دربارهٔ "شرق جاوه" نوشتیم. مطلب حاضر، دیدگاهی دیگر درباره همین فیلم است.

شرق جاوه

■ ساختهٔ: برنارد ال. کوالسکی

اختراع ابزار جدید در سینما هرگاه بخواهدبه محک سنجش‌درآیدلاجرم‌از فیلمی سر بیرون می‌آورد. هالیوود در دهه شصت سفر در راههای پرپیچ و خم پرده عریض و صدای استوپو هفت باندی را در پیش می‌گیرد که جز مقادیری جنجال تبلیغاتی توشه‌ای و تحفه‌ای به‌ارمغان نمی‌آورد. شکست تجارتی فیلمها را سینه‌راما و بلندگوهای صف کشیده دور تا دور سالن سینما جبران نمی‌کند چرا که این نوع کار را قصه و سناریو فیلمها خراب می‌کند. شرق‌جاوه بهترین الگوی این عدم توفیق است.

برنارد ال. کوالسکی آنقدر تجربه حرفه‌ای دارد که بتواند با پرده کوچک تلویزیون بخوبی کار کند. قسمتهائی از کارآگاه کلمبو و مک‌میلان و همسرش و مرد شش میلیون دلاری موید این واقعیت است که او قادر است سرگرم کند. تیپ‌های اجتماعی خاصی را در جامعه آمریکایی می‌شناسد و با دست‌مایه‌های پرورده شده توسط سناریست‌های حرفه‌ای کارا پیش می‌برد. بخصوص که لهستانی‌الاصل است و بخاطر خارجی بودنش در سرزمینی چون آمریکا می‌تواند گوشه‌هاوزوایای زندگی آنجا را بسرعت درک کند و خود را با سنت فیلمسازی تلویزیونی دمخور سازد. اماسینما بلحاظ‌خصلت‌های ویژه‌اش در دست‌های کوالسکی قوام‌نمی‌یابد. فیلمهائی‌چون‌استیلتو و ماچوکالاهان و همین شرق جاوه بهترین گواه شکست فیلمسازی اوست.

شرق‌جاوه قصه خوبی ندارد. قصه فیلم هزاران بار گفته شده است. شرح سفر جماعتی ناهمرنگ در شرائطی بحرانی برای یک هدف‌اصلی و چند ماجرای حاشیه‌ای و جانبی که کشف گنج و کامیابی مادی، آمال آن جماعت واخورده می‌شود که به‌شکست می‌انجامد.

این قصه نخ‌نما را سناریوی بد فیلم ویران‌تر میسازد. چنین طرح قصه‌ای شروع سنجیده و پی‌ریزی شخصیت‌هائی محکم را می‌طلبد که تماشاچی را با سلسله حوادث با خود در لابلای فراز و فرودها حل کند و آخر سر تسکین‌یافته و سرگرم شده مسائل را حل و فصل نشده باقی نگذارد و راضی و سرحال قصه را تمام کند.

اما سناریو فیلم بسیار آشفته است و از آنجا که فیلم از نوع سینمای وابسته به سناریو است؛ این آشفتگی به‌کلیت فیلم هم قابل اطلاق است.

عده‌ای در ناکجا آباد بطرقی سوار کشتی " ملکه بتدیا " می‌شوند. یکی معتاد، پدر وپسری سیاح و بانوئی وامانده وزندانیانی در غل و زنجیر وجوانکی کاشف و تشنه اسرار اعماق دریا. بدرستی بر ما روشن نمی‌شود این تیپ‌های گوناگون بر چه چیز باید دست یابند که جملگی در یک جا جمع می‌شوند. عامل وحدت در کجا هست؟فیلم توجیهی نمی‌دهد و در اولین قدم ناموفق است.

بالونی به‌آسمان می‌رود و سفینه‌ای به‌اعماق آب فرو می‌رود و آتشفشانی خاموش به‌ناگاه سر برمی‌آورد و زندانیانی می‌شورند و ناخدای کشتی از پسرش می‌گوید و همه‌جا می‌پلکد و شام می‌خورد. دهها اتفاق مربوط و نامربوط را می‌شد اضافه و کم کرد درحالیکه به شناخت ما از جمع کوچکترین خللی وارد نیاید. آخر سر بالون در آسمان گمشده خود را می‌یابد و سرنشین اتاقک زیرآبی از مرگ می‌رهد و کاپیتان عاقبت‌بخیر می‌شود و ما هرگز نمی‌فهمیم که اگر نمی‌شدند چه می‌شد. این وسط میماند مقادیر هنگفتی حقهٔ سینمائی رعد و برق و گلوله‌ها و سنگ‌های‌آتشین و دود و گاز که‌نوباوگان را بسیار خوش می‌آید اما نه‌در پرده کوچک بدون سینه‌راما و استریو هفت‌باندی و نسخه‌ای ناقص.

بلوفین



بلوفین، فیلم خنثـی و بـی‌خاصیتی است (نمی‌گوئیم فیلم بدی است چون جنبه‌ی‌ابتذال ندارد) اما ساختمان فیلم چنین القا می‌کند که انگار یک‌گروه فیلمساز و بازیگر به‌قصد کشتی‌سواری و گـذراندن تعطیلات ـ مثلا" ـ حرکت کرده‌اند و برای خالـی نبودن عریضـه و بی‌ثمر نبودن، قصه‌ای هم پیش رو گذاشتـه‌اند و فیلمی هم توی دوربین و حاصل کار چـه؟ فیلمی بنام بلوفین که گفتیم درردهای فیلم‌های بی‌بو و خاصیت است.

جان کلام فیلم بر این دو محور می‌چرخد: باور نکـردن قابلیت‌هـای یک پسـر از سوی پدر کشتی‌دار و صیاد خود و همراهان او، و بعد خشم دریا و شکستـن کشتی. (برای ایجاد هیجان و دلهره) و گره زدن این ماجرا به قابلیت‌های پسر که کشتی را در فقدان پدر (که زخمی و بیهوش شده) به‌ساحل نجـات می‌برد. این دستمایه در تصویرهای پیـاپی از دریـا و موج و خورشید در کرانه‌ی‌افق و صید ماهی نمود پیدا می‌کند. فیلم با برخورد سرد پدرو اطـرافیان او با پسـر آغاز می‌شود. می‌بینیم که‌برای صید ماهی، پسر پس‌از چانه زدن‌ها مامور پخش طعمه می‌شود اما از عهده‌ی کار برنمی‌آید (تایید عدم قابلیت او) . فیلمساز بر این ناتوانـی تاکید می‌کند تا بتواند صحنه‌ی نهائی را غافلگیر کننده و غیرمنتظره ارائه دهد. شروع توفان دریا، مقدمه‌ی صحنه‌ی نهائی است. فیلمساز با تمهیـداتی اطرافیان را از پدر و پسر دورمی‌کند تا بتواند نتیجه‌ی مورد نظر را به‌دست آورد. از ذکر این نکته نمی‌توان گذشت که فصول کشتی در کـام توفان، به‌دلیـل استفاده‌ی کم از تروکاژ (حقه‌های سینمائی) طبیعی از کاردرآمده و ساده برگزار شده. اغراق در آن نیست وهمین طبیعی بودن چنین صحنه‌هائی را گیرا کرده است و باز هـم تمهیدی دیگر: پدر ضرب می‌خورد و مدهوش می‌شـود. حالا همه‌چیز برای اخذ نتیجه آماده می‌شـود. پسر عرصـه‌ی کاملـی برای بروز قابلیت‌های خـود به‌دست می‌آورد: موتور از کار افتاده را به‌کـار می‌اندازد. کشتی درهم شکسته را روبراه می‌کند. پدر را تر و خشک می‌کند و همه چیز فیصله می‌یابد. با پایان گرفتن فیلم وبازگشت کشتی تو گوئی که تعطیلات تصور شده برای گروه فیلم هم به‌پایان آمده. در واقع فیلم در همین حد هم جای نوشتن دارد با نتیجه گرفتن مفهوم خیالی تعطیلات و... که اشاره شد.

بینوایان

■ ساخته‌ی: گلن ژردان

جذابیت‌هائی که از " بینـوایان" ویکتـور هوگو یک اثر مـاندگار به‌وجود آورده، همیشه مد نظر فیلـمسازان بوده. از این روست که می‌بینیم تاکنون چند ورسیون (نسخه‌ی سینمائی) از این اثر سـاخته و پرداخته شده است. نسخه‌ی تازه، دید تازه‌ای نسبت به بینوایان ندارد. گلن‌ژردان سعی داشتـه تا این داستان طولانی را در قالب

فیلمی وفادار به‌متن پیاده کند و از آنجا که‌داستان شاخ‌وبرگ بسیار دارد، فیلمساز با برجسته کردن دو شخصیت و وقایع اصلی، برق‌آسا از مسائل دیگر گذشته است. برای فیلمساز تنها دو قطب ژان والژان و بازرس پلیس ــ مطرح است. و در این میان سهم اصلی محور توجه را بازرس‌پلیس آنتونی پرکینز ــ به‌دست می‌آورد. تعریفی که سازنده‌ی فیلم از این شخصیت ارائه می‌دهد، ارضا کننده نیست و در پایان این‌پرسش‌ها همچنان باقی میماند که: او یک بدذات بالفطره است؟ یک مجری انعطاف‌ناپذیر قانون است؟ یک عقده‌مند روحی است؟

شخصیت بازرس پلیس میان این تعریف‌ها در نوسان باقی میماند. البته فیلمساز با یکی دو اشاره قصد روانکاوی ــ مثلا ــ شخصیت بازرس را دارد: او در جائی اشاره می‌کند که پدرش زندانی بوده‌واو در اصل یک "زندانی‌زاده" است. (یعنی نوعی عقده‌ی روانی) و در جای دیگر به‌رئیس پلیس می‌گوید که اگر ژان والژان آزاد بماند قانون لکه‌دار خواهد شد و او موظف به‌اجرای قوانین است (این باز او به‌عنوان یک مجری محض‌معرفی می‌شود) و سرانجام پس ازدیدن لطف بی‌حد ژان والژان، مجبور به‌خودکشی می‌شود (بازگشت‌به طینت انسانی). اگر فیلمساز، چنین خشک‌سری و قانونزدگی را در کل نظام پلیسی فرانسه‌ی قبل از انقلاب تعمیم می‌داد ــ به‌نشانه‌ی جزئی ازکل حکومت ــ آنوقت میشد نتیجه گرفت که یکی از علل پا گرفتن انقلاب فرانسه عدم وجود عدالت قضائی بوده (که بوده) اما فیلمساز چنین نظریه‌ای را مطرح نمی‌کند و اصولا" جنگ‌های خیابانی را جدا از فقر و بی‌عدالتی به‌نمایش می‌گذارد (آنهم با آن نمایش فقیرانه و بچگانه‌ی برخوردهای خیابانی). در هر حال فیلمساز از همه‌ی مسائل زمینه‌ای که به‌وجود آورنده‌ی فضای درگیری‌هاست شتابان می‌گذرد. در نتیجه برخورد ژان والژان و بازرس پلیس نمود عاطفی ودراماتیک خود را از دست می‌دهد. نکته‌ی دیگر این که نتیجه‌گیری فصل آخر فیلم درخور کشاکش بازرس و ژان والژان نیست، بی‌مقدمه و سریع برگذار می‌شود و بهمین خاطر افت پیدا می‌کند.

فیلمساز، شگرد نه‌چندان‌تازه‌ای‌را هم برگزیده و آن استفاده‌ی چندگانه از برخی بازیگران‌است. به‌طور نمونه: نقش خواهر ژان‌والژان را همان‌کسی بازی می‌کند که به‌نقش آن زن ولگرد ظاهر می‌شود و یا بازیگر نقش کشیش که هم زیر چرخ می‌رود و هم به‌عنوان خدمه‌ی کلیسا ایفای نقش می‌کند. (لابد فیلمساز از این طریق قصد گفتن این معنا را دارد که: تو نیکی میکن و در دجله انداز...) ختم کلام این که: فیلم، نمایش سر و دست شکسته‌ای از بینوایان هوگو است که در زمینه‌ی برگردان به‌قالب ساده‌ی یک فیلم هم موفق‌نیست.

کمیسر متهم می کند

"کمیسر متهم می‌کند"، دستمایه‌ی بی رنگ و روئی از فیلم مشهور "زد" را در متن سینمای جیمزباندی پیاده می‌کند. فیلم در پی موج‌فیلم‌های سیاسی که با "زد" آغاز شد ساخته شده وبه خاطر نگهداشتن تماشاگر، هیجان‌های فیلم‌های جیمزباندی را نیز به‌خدمت گرفته. حاصل کار این که: یک کمیسر جلوی یک سیستم فاسد می‌ایستد (مانند بازپرس فیلم زد) و یک تنه در مقابل خیل نابکاران علم طغیان برمی‌افرازد (مانند فیلم‌های جیمزباند). و در مجموع آنچه نصیب تماشاگر می‌شود هیجانی‌ست که به‌خاطر ریتم پرضربان فیلم و موقعیت قهرمان آن به‌طور سطحی ایجاد می‌شود. حکایت از این قرار است:

گارد آهنین که به‌مثابه بازوی مسلح اما غیر رسمی حکومت عمل می‌کند، به‌سلاخی گروه‌های

مخالف در زندان می‌پردازد. از این واقعه همه‌ی عوامل قضائی باخبرند. پس به‌خاطـر حفظ ظاهر کمیسری را برمی‌گزینند تا به‌پرونده رسیدگی کند غافل از این که کمیسر وظیفه‌شناس از کار درمی‌ـ آید (متوجه شباهت کـامل خط اصلی قصـه با فیلم زد هستید که؟) فیلمساز محض چرب کردن قضیه و نمایش نهایت وظیفه‌شناسی کمیسر، مادر او را نیـز قـربانی می‌کنـد. و پای تهدید پسر کمیسر هم پیش می‌آیـد. فیلم در نیـمه‌ی دوم، یکسر به‌دامان فیلم‌های جیمزباندی می‌افتد: تعقیب و گریزهای مداوم و طولانی. و تیراندازی‌های چند نفر به‌یک نفر که عاقبت به صحنه‌ی مقابله‌ی انتحاری کمیسر می‌انجـامد. در صحنـه‌ی اختتامیه‌ی فیلم کمیسر به‌وسیله عوامل حکومتی گلوله‌باران می‌شود، اما فیلمـساز روشن نمـی‌کند که سرانجام، اعمال کمیسر تا چه حد در افشـای سیاست‌های فاشیستی حکومت موثر می‌افتـد. و اصولا" نقش مردم در این قضایا چیست؟ گفتیم که فیلمساز، گرایش‌خود را به‌سینمای جیمزباندی نشان می‌دهد، پس‌تعجبی ندارد که مردم در متن مسائل فیلم نقشی به‌عهده ندارند. البته کمیسـر میمیرد و جیمـزباند مرگ ندارد. این هم توفیـر فیلمی که ادعای سیاسی بودن دارد با فیلم جیمزباندی.

تعقیب شمالی

■ ساخته‌ی: رائول والش

جنگ سرد در کنار و بهمراه جنگهای بزرگ و با مایه‌های خدمت و یا خیانت به‌کشور بارهادر سینما تکرار شده‌است. عمده فیلمهائی که در این حیطـه ساخته شده موضع‌گیریهای صریح و مشخص سیاسی کمتر دارد و بیشتر درستایش شهامت و از خودگذشتگی و عشق به‌میهن کار شده است. تعقیب شمالـی با چنین دست‌مایه‌ای ساخته شده است.



فیلـم را رائـول والش کـارگردانی کـرده که در لیست پرکارترین فیلمسازان جهان قرار دارد (حدود ۱۰۰ فیلم در یک عمر سینمائی). پختگی و حرفه‌ای بودن فیلم باتوجه به‌سال تهیه‌اش (۱۹۴۳) نشان ممارست سالهای طولانی سازنده‌اش با مقوله سینما است. والش آدمیزاد ماجراجوئی‌است که‌یک چشم خود را در کـوره راه حـوادث از دست داده است. تعقیب شمالی در زمره فیلمهای فرار و تعقیب قرار دارد و در ایـن محدوده نمونه بارز ماجراجوئی والش است.

فیلم حادثه را می‌سازد و برخورد را موجب مـی‌شود و شخصیت‌هـا را درهم می‌بافد و بجلو می‌تازد. قصه‌برمدار شخصیتی بظاهر چندگانه‌است که از وسائل و امکانات مختلف سود می‌جوید تـا دشمن را بفریبد و ماموریت خود را که خدمت به میهن است انجام دهد. زمینه پرداخت قصه‌پرفراز و نشیب است. قهـرمان ماجرا بارها خود را در لباس یک خائن جا می‌دهد و هرگونه مشقت وخفت را برخود می‌خرد تا هرگونه وسیله را توجیه هدف مقدس‌خود کند. طبیعی است بر بستر چنین دستـ مایه‌ای باید حوادث بسیاری اتفاق افتد که می‌افتد، فیلم بسیار پرماجرا و گرم و شلوغ است. فصول تعقیب و گریز روی برف بسیار تماشائی و بیادماندنی است. دان سیگـل تدوین‌گر، کار پیوند فیلم را انجـام داده است که نتیجه خیلی خوب از کار درآمده است.

تعقیب شمالی با پیام میهن دوستی وخدمت به‌آب و خاک و با ساختاری مناسب (در قصـه و

پرداخت شخصیت‌ها و فضاسازی و کار تکنیکی) موفق و سربلند و در یادماندنی است.

دکتر استرنج لاو

■ ساخته: استانلی کوبریک

"دکتراسترنج‌لاو" یا "چگونه یاد گرفتم دست از نگرانی بردارم و به‌بمب اتم عشق بورزم" (اسم دیگر فیلم) اثر بسیار پخته و کار یک استاد مسلم است. فیلم جاافتاده است بخصوص که با دست مایه ظریفی کار می‌کند (نابودی جهان و نژادبشر). زمینه کار، خطر افتادن در چاههای شعارگونه را در سر راه خود بسیار دارد. دکتر استرنج‌لاو یکی ازآن فیلمهای نادری است که هیچ نشانی از این که موضوع کم دارد و یا کم می‌آورد را نشان‌نمی‌دهد. هر شخصیت تازه را دقیقا در لحظه صحیح معرفی می‌کند (مثال ــ وارد شدن شخص استرنج‌لاو به‌صحنه اتاق جنگ در پنتاگون) تا نمودار دیوانگی را در سیری صعودی نگه دارد. فیلم بواقع یک کاریکاتــور سیاسی است و زیربار بدبینی کوبریک چیزی را نگفته رها نمی‌کند. فیلم از نظر تجاری بسیار خوب کارکرده زیرا که هراس و مضحکه‌را تواما داراست و تماشاگر به‌لحاظ لذت از هر دو، به‌فیلم روی‌آورده است. فیلم گرداگرد موضوعی موحش و جدی می‌چرخد وبه‌پیش می‌رود. جملگی افراد درفیلم بنوعی هم درفکر رها کردن و انفجار بمب هستند و هــم در عین حال به‌تدارک مهارش سرگرمنــد، وقایع کلا در سه محل اتفاق می‌افتد:

یکی دفتــری است قفل شده در یک پایگاه هوائی کــه ژنرال روانی‌ای فرماندهی‌اش را دارد. دیگری اتاقک یک بمب‌افکن هیدروژنی ب ۵۲ است که خلبانی با ذهنی رشد نیافته فرماندهی‌اش می‌ـ کند وسومی تالار جنگ زیرزمینی در پنتاگون است که جنگ‌طلبی مجنون و المثناهای خبیث او برآن تسلط‌دارند. فیلم براساس تضاد بین ویرانی‌جنگ هسته‌ای و کمدی شکل گرفته است.

کوبریک در میان درسهای مدرسه‌اش ازفیزیک درک بهتری داشته و لذت بیشتری می‌برده است که‌ما اثرش را در همین فیلم و بخصوص در ادیسه فضائی ۲۰۰۱ بخوبی می‌بینیم. نکات باریک و دقیق تکنیکی در فیلمهایش از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است چرا کــه بطور مثال در ایام جوانی کتــاب "تکنیک فیلم" اثر "پودوفکین" را بسیار دوست داشته و ستایش کرده است. کار با تکنیک ازاوائل برایش اهمیت ویژه‌ای داشته‌اند.

دکتر استرنج‌لاو با هدف آگاهانه‌ای درست شده است که آن بصدا درآوردن زنگ خطری‌است برای عموم تا که همه را به‌تکانی وادارد و آنهارا به‌واکنشی و یا مقاومتی در برابر چنین سرنوشتی مجبور کند. چشم‌انداز نابودی نژاد انسان که تا حد زیادی به‌تصور نمی‌آید در گرو دیوانگی جمعی از رهبران جامعه بشری قرار می‌گیرد. نابودی و ویرانی ناشی از جنگ هسته‌ای به‌واقعیت خنده‌آوری بدل می‌شود که با بازی بازیگران احمقی، شکل واقعی و عملی بخود می‌گیرد.

فیلم از اول تا به‌آخر روی دو لبه خطر و خنده به‌آرامی و دقت و وسواس پیش می‌رود. از مکانهــای بسته به‌بهترین شکل استفاده می‌شود.



بازیگران بخوبی هدایت می‌شوند (بخاطر بیاورید پیتر سلرز را در ایفای سه نقش) و بالاخره حرف خود را بخوبی می‌زند.

مردی که گریخت

■ **ساخته‌ی: روی بیکر**

مردی که گریخت قصه‌ی تنها افسر آلمانی است که در بحبوحه جنگ دوم از انگلستان می‌گریزد، فیلم کوشش چند باره‌ی ستوان یکم فرانسوا هوندورا را از اقدام به‌فرار و عمل به‌آن و عدم توفیق تا پیروزی نهائی نشان می‌دهد. تنها نکته جالب فیلم آنستکه از معدود کارهائیست که آن روی سکه قضیه متفقین و آلمانیها را نشان می‌دهد. یعنی این بار یک آلمانی مرکز ثقل رویدادها قرارمیگیرد.

فرودی اجباری در منطقه‌ای از انگلستان روی می‌دهد. خلبان آلمانی هواپیما ستوان یکم هوندورا معرفی می‌شود. از اولین نماهای فیلم درمی‌یابیم که او به‌هر قیمت قصد فرار دارد. محور اصلی‌براین مایه بنا شده است. اما بلافاصله فضا و آدمهای محیط معرفی می‌شود: انگلیسیهای آرام و سرد. دومین مایه فیلم که برخورد دو فرهنگ (آلمانی و انگلیسی) و دو نحوه رفتار است تا به‌آخر با فیلم باقی می‌ماند. ستوان هوندورا، تند و خشن باطرف مقابل که بردبار و نرم است به‌تقابل‌برمی‌خیزد. می‌کوشند تا او را بحرف وادارند که‌موفق نمی‌شوند. ضریب هوشی او را می‌آزمایند که سرفراز بیرون می‌آید. آرشیو دشمن، اطلاعات لازم وکافی را در مورد او دارد که بسادگی حقایق را از دروغها باز می‌شناسند لذا کوشش هوندورا از طریق جنگ سرد ناموفق می‌شود که در نتیجه او برای فرار مصمم‌تر می‌شود و حتی برسر پیروزی خود ظرف شش ماه با مامور عالیرتبه انگلیسی شرط بندی می‌کند.

باراول در راهپیمائی روز از زندان می‌گریزد که در باتلاق گیر می‌افتد. بار دیگر خود راخلبانی هلندی معرفی می‌کند و در آخرین لحظات ناکام می‌ماند. بار دیگر به‌کانادا اعزام می‌شود که خود را از پنجره قطار به‌بیرون پرتاب می‌کند و بعد از تحمل مصائب بسیار به‌کانادا می‌رسد و سپس به مکزیک و بولیوی می‌رود و در سال ۱۹۴۱ به‌برلن می‌رسد و روزی در یک پرواز عادی هواپیمایش در اقیانوس سقوط می‌کند و دیگر از او اثری پیدا نمی‌شود.

آنچه مایه اصلی و محور فیلم است تحمل‌و بردباری‌است، روی بیکر کارگردان ناشناخته برای ما روی‌این مایه فیلم را ساخته که در القاء حرف و پیام خود بسیار اصرار و تاکید می‌ورزد. فیلم بسیار عادی‌است و چیزی را در آدمی باقی نمی‌گذارد. از اینگونه فیلمها بسیار ساخته شده و در آینده ساخته خواهد شد. می‌توان آن را براحتی فراموش کرد.

مکبث

■ **ساخته: رومن پولانسکی**

نمایشنامه‌های شکسپیر بارها توسط فیلمسازان متفاوتی به‌فیلم برگردانده شده است. در این‌میان سوای پولانسکی، اورسن ولز و اکیراکوروساوا ولارنس اولیویر مکبث را به‌محک تجربه کشانده‌اند.

کار رومن پولانسکی گرچه ویژه‌گیهای خاص‌او را درخود دارد اما در مقایسه، از ناموفق‌ترین و بدترین آنهاست. فعلا برای روشن شدن درک ویژگیها بهتر است دانسته‌های درباره پولانسکی‌را دوباره مرور می‌کنیم تا بدانیم انتخاب چنین نمایشنامه‌ای از سوی او برچه پایه‌هائی استوار است.

رومن پولانسکی بیش از سایر فیلمسازان‌هم وطنش بلهستانی بودن کارهایش اهمیت می‌دهد.

(لهستان بعد از جنگ و مصائب و گرفتاریهایش). از مدرسه سینمائی بسیار معروف لودز ورشو فارغ‌التحصیل شده و در صنعت ملی شده سینمای لهستان پرورش یافته است و زندگی بسیار پرفراز و نشیبی را پشت‌سر گذاشته که در شکل‌گیری شخصیت او بسیار مهم بوده است. محبوبیت و شهرت سینمای لهستان در کشورهای غربی و اقبال منتقدین از آثار فیلمسازان بهمان شدت است که تمایل برخی از فیلمسازان لهستانی (از جمله پولانسکی) به‌فرهنگ مغرب زمین. پولانسکی به ساموئل بکت و شکسپیر همیشه علاقمند بوده‌است.

مایه‌های نهفته در مکبث شکسپیر (به‌زعم پولانسکی) بادلمشغولیها و دست‌مایه‌های فیلمهای قبلی او (چاقو در آب و بن‌بست) کاملا سازگار است. در میان آثار شکسپیر، کندوکاو در پلیدیها و تباهی‌های آدمی و تبهکاریها و بیرحمی و حضور اهریمن، بیشتر از همه در مکبث متجلی است. بنابراین، پولانسکی از میان همه آثار او، مکبث را انتخاب می‌کند که هم حرف اوست و هم اثری از شکسپیر.

فیلم بسیار عظیم می‌نماید اما مهمترین کارپولانسکی نیست و پشت عظمت آن بیشتر شکسپیر ایستاده است تا پولانسکی. برسر اقتباس از یک اثر ادبی، پولانسکی راه میان‌بر را برگزیده است که نه در قید و بند صرف اثر محبوس بماند و نه دربرداشتی آزاد خود را معلق نگه‌دارد. او تغییراتی در برخی از قسمت‌ها هم داده است. بطور مثال شخصیت



"راس" را از یک نجیب‌زاده بی‌ریا به یک سرد، متملق و خیانت‌پیشه تغییر داده است. او هم‌چنین اتفاق‌های مهمی را که در نمایشنامه فقط صحبت‌از آنها می‌شود عملا نشان می‌دهد. بطور مثال صحنه کشتن "لانکن" و قتل‌عام ساکنین قصر "مکداف". در مقابل صحنه‌های شاید غیر موثری را حذف کرده‌است. بطور مثال مجلس پنجم از پرده سوم که "هکات" جادوگران را سرزنش می‌کند. و اما مهمترین مداخله پولانسکی مربوط به‌فصل آخر است که نمایشنامه با مرگ مکبث و پادشاه شدن "مالکوم" تمام می‌شود. اما در فیلم پس از این صحنه‌ای می‌آید که طی آن "دونالبین" برادر "مالکوم" نزد جادوگران می‌رود که گوئی این آغاز تراژدی تازه‌ای نظیر تراژدی قبلی است. کوشش پولانسکی در این برگردان سینمائی تا آنجاقابل تغییراست که می‌کوشد تا نمایشنامه اسطوره گون شکسپیر را که پیچیده در انبوهی از استعاره‌ها و نمادهای گوناگون است حتی‌الامکان به‌سوی نوعی واقعیت دلپذیر سبک کند که طبعا برای انجام‌این کاراز "کنت تانین" منتقد و صاحب‌نظر بسیار معروف تئاتر بسیار بهره جسته است.

آهنگ برنادت

■ ساخته‌ی: هنری کینگ

در سالی که گذشت، "آهنگ برنادت" از خوش‌اقبال‌ترین فیلمهای نمایش داده شده در تلویزیون بوده است. از دلائل گوناگون و قصه‌در نمایش چند باره آن که بگذریم، فیلم کار یک‌فیلمساز بسیار خوب است. فیلمسازی که با مواد کارش آشناست و می‌داند که چه بکند. هنری کینگ یکی از چند کارگردان بزرگ سینما است که تعداد فیلم‌هایش از مرز ۱۰۰ فیلم گذشته است. در هر زمینه کار کرده و در اکثر آنها هم از نظر گیشه و هم

از نظر ارزشهای والای سینمائی موفق بوده است، آهنگ برنادت محصول ۱۹۴۳ این فیلمسازتوانای سینما است،

آهنگ برنادت مجموعه کاملی است که همه چیز در خود دارد، قصه‌ای ساده که به‌روانی گفته می‌شود: برنادت دختر جوانی است که به‌لحاظ زندگی سرد و بدی که دارد واله مریم مقدس می‌شود، سن و سال و فضائی که در آن زندگی میکند چنین جذبه‌ای را ممکن میسازد، فرمانروای بدجنس افت و خیزهای حادثه را در ماجرا موجب می‌شود، مرز رویا و واقعیت درهم آمیخته می‌شود و سهم هر بخش محفوظ می‌ماند، فیلم با غلبه خوبی بر بدی بپایان می‌رسد.

فیلم بسیار آرام و حرکتهای دوربین کاملا نامحسوس است، هیچ نمای نامعقولی به‌نمای نامربوط دیگری برش نمی‌شود، گفتگوها عادی و در خور شخصیت‌های فیلم است و طول زمان هر فصل فیلم همان است که باید باشد، هیجانی در کار نیست اما کسالت و مردگی با فیلم محشور نمی‌شود، فضای فیلم افسانه‌وار و اسطوره‌ایست طوری که نجواهای پری و همزادش را در مقابل دیو پلیدی و زشتی بیاد می‌آورد، بهاین ترتیب، رمانتیسیسم حاکم بر فیلم هم مقبول و پذیرفتنی است، پسند مردم بهترین حجت بر موزون بودن تمامی عوامل موثر در آهنگ برنادت است.

وقایع سالهای آتش

■ ساخته‌ی: محمد الاخضر حمینه

"گزارش سالهای آتش زیر خاکستر" (یا با نامی که در تلویزیون به نمایش درآمد: وقایع سالهای آتش) مشهورترین فیلم سازنده‌اش وسینمای الجزایر است، حمینه، کارش را از دوران جنگ استقلال الجزایر آغاز کرد و پس از استقلال، به سرپرستی مرکز سینمائی دولتی این کشور منصوب شد، بجز فیلمهای کوتاه و مستندی که ساخته، گزارش سالهای آتش زیر خاکستر چهارمین فیلم بلند اوست (فیلمهای قبلی، به‌ترتیب: بادهای اورس، حسن‌ترو، دسامبر) که جملگی درباره‌انقلاب الجزایراست، همچنانکه اغلب آثار سینمای الجزایر دارای چنین مضمونی است، حمینه در فرانسه تحصیل کرده (کشوری که الجزایر را زیر سلطه داشت) و بشدت از فیلمسازان فرانسوی تاثیر پذیرفته است، فیلمهای دسامبر و بادهای اورس نمونه‌های خام این تاثیرپذیریست و در گزارش سالهای آتش زیرخاکستر، هر چند که تکنیک حمینه پخته تر شده، اما همچنان نشانه‌های این تاثیر بجای خود باقیست بویژه که او این‌بار، چشم به فیلمهای پرخرج هالیوودی نیز داشته است، فیلم، با امکانات فراوان دولت الجزایر و کمک فرانسوی ساخته شده و در سال ۱۹۷۵ در فستیوال کان (فرانسه) برنده جایزه نخل طلا شده است، که یعنی آزادمنشی استعمارگران در قبال اثری که به قصد محکومیت آنها ساخته شده است!

فیلم، به‌مصائب مردم الجزایر در سالهای تسلط فرانسه در این کشور می‌پردازد، قحطی و گرسنگی و بیماری و مرگ و میر، بیداد می‌کند، مردم که تن به قضا و قدر سپرده‌اند، ابتدا به جان هم می‌افتند (فصل دعوای مردم و سگها در کنار برکه‌آب، خوب از کار درآمده) اما سرانجام چاره را در بپاخاستن می‌یابند، آدمی که درآغاز حتی نای و حوصله راندن ملخی را از روی پایش ندارد، در مقابل حکمان قد علم می‌کند و پس از سرکوب حرکتهای اولیه، آتش انقلاب شعله‌ور می‌شود، فیلم، این حوادث را تا آغاز حرکتهای‌جدی وگسترده انقلاب دنبال می‌کند و با آغاز انقلاب پایان می‌یابد.

گزارش سالهای آتش زیر خاکستر، در نمایش وضعیت الجزایر پیش از انقلاب فیلم موفقی‌است،



عصیان

■ ساخته‌ی: کوبایاشی

" عصیان " همچون دیگر آثار کوبایاشی؛ (سرود ستایشی برای یک مرد خسته، اتاقی بادیوارهای قطور، هاراکیری، کووایدان، شرایط انسانی (در سه قسمت)، مهمانخانه، ....) به‌سنتهای ارتجاعی و شیوه‌ی زندگی ژاپنی پرداخته است. در این پرداخت او با این سنتها و شیوه‌ها بسختی مبارزه کرده است. بهمین سیاق در کار او یک دید بیطرفانه‌ی عینی ـ روندی که در دیگر آثار فیلمسازان ژاپنی تقریبا" وجود ندارد ـ چشم گیر است. در فیلم "عصیان" قهرمان داستان با یک رشته ارزشهای خشک اجتماعی درگیر است و دربرابر این ارزشها شورش می‌کند.

قهرمان فیلم یک سامورائی است که در دربار یکی از اربابان ژاپنی فرمانده یک نیروی انتظامی است. زمان بازنشستگی او فرا رسیده است و مباشر پیشنهاد می‌کند تاپسر او جانشین شود. بشرط آنکه پسر او با یکی از زنان ارباب که صاحب فرزندی نمی‌شود ازدواج کند. سامورائی بازنشسته می‌پذیرد، و این را برای خود افتخاری می‌داند. مراسم صورت میگیرد. در هنگام مراسم " کوبایاشی" با برشها و حرکات خاص دوربین و نوع بازی بازیگرش ـ توشیرو میفونه ـ نشان میدهد که سامورائی بازنشسته، خواستها و آمال از دست رفته در زندگی مشترکش را در چهره‌ی عروس و پسرش می‌بیند.

از قضا، پسر سامورائی بعد از چندی صاحب فرزندی می‌شود. مباشران این خبر را به‌گوش‌ارباب می‌رسانند. ارباب هرزه ـ و بدون جانشین ـ وقتی درمی‌یابد که زن بارور شده، مجددا" خواستار او می‌شود.

تا این لحظه‌ی‌فیلم کوبایاشی به‌بررسی و نمایش گذاشتن سنتهای ذکر شده پرداخته است و ازاین زمان است که او یورش خود را بوسیله سامورائی معترض آغاز می‌کند.

مباشران هر دم فشار خود را بیشتر می‌کنند. سامورائی، پسر و عروس هر سه بشدت ایستادگی می‌کنند. تمام فامیل و نزدیکان بنابر سنتهای موجود، از اطراف آنها پراکنده می‌شوند، آنها به‌تنهائی در مقابل شهری ایستاده‌اند.

پسر و عروس در کشاکش این نبرد با افراد ارباب کشته می‌شوند، سامورائی با نوه‌اش، تنها تراز همیشه باقی می‌ماند. او با شکست مزدوران به‌سوی مرز می‌گریزد. اما در آنجا یک سامورائی که رقیب اوست جلویش‌را میگیرد و پیشنهاد می‌کند درصورت شکست اوست که می‌تواند از مرز رد شود. سامورائی این رقیب دیرینه را در نبردی که نقطه‌ی اوج فیلم است از پای درمی‌آورد اما مزدوران تفنگ بدست وارد صحنه شده و او را تیرباران می‌کنند. عملی که در قاموس ژاپنی برخوردی ناجوانمردانه است.

سامورائی با هر تیری که می‌خورد، مجددا" بپا می‌ایستد، بگونه‌ای که نظر کوبایاشی در نشان‌دادن استواری او دربرابر سنتهای ارتجاعی و ستم اربابان بخوبی نمایان می‌شود.

کوبایاش با این فیلم بیننده‌اش را علیه هرگونه ستمی که در هر مکان و زمان وجود داشته باشد، بمبارزه فرا می‌خواند. فیلمساز به‌خاطر استادی در بیان چنین قصه‌ای و روانکاوی ماهرانه‌اش در زمینه‌ی شخصیت‌های فیلم، از مقام صرفا" یک خرده‌گیر اجتماعی فراتر می‌رود.



داستان توکیو

■ ساخته‌ی: یاسوجیرواوزو

زوج سالمندی سرشار از توقع از یک شهر کوچک دور از توکیو برای دیدار فرزندانشان که در آنجا زندگی می‌کنند به این شهر می‌آیند. اقامت آنها در توکیو کوتاه است و آنها تا حدی مایوس از وضع زندگی فرزندانشان و زندگی ماشینی و مادی جدید این شهر عازم ولایت خود می‌شوند. در مدت‌اقامت بزودی متوجه می‌شوند که فرزندانشان مشغولتر از آنند که برای والدین اهمیت قائل شوند. پسرشان که دکتر است تمامی وقتش را وقف کارش کرده و دختر ازدواج کرده‌شان نیز همه ساعاتش را صرف اداره سالن‌زیبائیش کرده است. در بازگشت به‌علت ناراحتی مادر، زوج سالمند سر راه یک شب را در شهری که پسر جوانترشان آنجا زندگی می‌کند می‌گذرانند. وقتی آندو به‌خانه خود برمی‌گردند، حال زن رو به وخامت می‌رود و دختر کوچک خانواده که با آنها زندگی می‌کند، افراد خانواده را به‌بالین مادر فرا می‌خواند. مادر می‌میرد وجوانترها به سر کار و زندگی‌شان برمی‌گردند. حالاپیرمرد تنهاست و در تنهائی فیلسوفانه‌ای زندگی می‌کند. همانگونه که اوزو نیز، با ازدواج نکردنش تا پایان عمر، چنین کرد و با هر فیلمش، تبلیغ تحمل عارفانه‌ای را برای این روزگار و هستی می‌کرد.

داستان توکیو یکی از بهترین فیلمهای اوزو و یکی از بهترین‌های سینمای جهان است. مدت زمان درازی‌نیست که‌از شناخت و مطرح شدن اوزو، و این فیلم بخصوص در محافل جدی سینمائی‌می‌گذرد. ژاپنی‌ها او را ژاپنی‌ترین فیلمساز خویش می‌دانند و معتقدند که ظرائف اساسا" بومی و روح کار او برای تماشاگران غیر ژاپنی غیر قابل تمتع است. خانواده محور اساسی کارهای او است و بهترین شکل عشق را بین افراد یک خانواده سراغ میگیرد. وی به جای پرورش خط داستان به‌شخصیت سازی و وقایع فرعی اهمیت بیشتری می‌دهد و در نتیجه کارهایش آرام و کند جلوه می‌کند. او فیلمسازی است صاحب دید شخصی اصیل و بسیار ناسازگار با فضای رایج سینمای ژاپن و مدهای فیلمسازی که سبکی بسیار ساده و سهل‌دارد. وی روی سناریوهایش بسیار کار می‌کند و آنرا عامل اصلی فیلم می‌داند. در مقابل ناطق و رنگ تامدتها مقاومت می‌کند، بنابراین دلبستگی او را به بیان تصویری و استفاده دراماتیک از ترکیبات سیاه و سفید

بخوبی میتوان درک کرد. در فیلمهای نخستین‌اش، "پدر" موجودی دوست نداشتنی و حتی تنفر انگیز جلوه‌می‌کند اما بعد در دوران پختگی‌اش است که شکل‌دیگری از "پدر" ظاهر می‌شود. شکلی روحانی، پیر و قربانی.

ترکیب فیلمبرداری و فضا و قصه‌و بازی مجموعه‌ای را در گروهی از مشتاقان سینما بوجود می‌آوردکه فیلم را بطور مثال اینطور بررسی می‌کنند:

داستان توکیو از کیفیت روحانی خاصی برخوردار است. گوئی اوزو پس از گذران عمری در تب و تاب‌زندگی به‌نوعی بینش‌یا حکمت یا هماهنگی با طبیعت دست یافته‌است و اینها همه در داستان توکیو تجربه می‌شود.

اما آنچه اوزو را بعنوان یک کارگردان مجرب و داستان توکیو را بدل به فیلمی درخور تامل می‌کند کار اوزو با ابزار سینما است. یعنی همان چیزی که به تکنیک (در معنای درست‌اش) معروف است. در فیلم از حقه‌های سینمائی ودیزالو و حرکت افقی سریع و نماهای متحرک خبری نیست اما از نظر کار با دوربین سبکی کاملا" مخصوص بخود دارد که بیک جنبه آن دوربین ساکن و نماهای محصور درکادرهای مستطیلی درها و پنجره‌ها می‌توان اشاره کرد. دو مثال می‌آوریم:

فیلم با نماهائی ساکن شروع می‌شود. زن و مرد پیر را نشان می‌دهد که نشسته‌اند و دارند وسایل سفر را مهیا می‌سازند. همسایه‌ای از برابر پنجره‌ی باز می‌گذرد و با زوج پیر گفتگوئی دارد، بدین‌ترتیب از مقصد سفر آگاه می‌شویم. نماهای ساکن این صحنه چند وظیفه را بعهده دارند. مهمتر اینکه در همه‌یا بیشتر این نماها زن و مرد هر دو در کادر هستند. اصولا" در تمام طول فیلم در هر صحنه که زوج سالخورده باشند، دوربین تقریبا" هیچوقت آنها را از هم جدا نمی‌کند. این نکته جالبی است چرا که به‌وحدت‌این دو تکیه دارد و وحدت ایندو مفهومی عمیق‌تر از وحدت یک زوج دارد. بدین معنی که آن دوگوئی کل فیلم را در تعادل نگه میدارند و همه چیز حول آنها اتفاق می‌افتد.

مثال دوم: سفر و حرکت زوج پیر به توکیو را نمی‌بینیم. در فصل دوم ما در میان افراد خانواده زوج پیر هستیم که در انتظار ورود زوج پیر هستند، در واقع ما تنها قسمتی از سفر آنها را می‌بینیم که حرکت‌آنها از در خانه به داخل خانه و اتاق است که این هم‌تماما" در یک نمای ساکن نشان داده می‌شود به‌عبارت دیگر سفر آنها خلاصه شده است به یک حرکت از یک گوشه کادر به گوشه دیگر.

آنچه درفیلم حس و حال بوجود می‌ورد تمهیدات تکنیکی است و نه عرفان و شور و دلدادگی در پس کله اوزوو تمهیدات و تکنیکی برمی‌گردد به‌دانش سینمائی که ما بزبان ساده می‌گوئیم اوزوفیلمسازی را خیلی خوب بلد است. با یک مثال مورد را روشن و مطلب را خاتمه می‌دهیم:

در فصل آخر دختر جوان‌خانواده به سر کار خود میرود. او یک آموزگار است و به عروس خانواده که قرار است تا دقایقی بعد با قطار به‌توکیو بازگردد علاقمند است و احساس نزدیکی بیشتری را تنها با او می‌کند. ما شاهد و شریک صبر و اشتیاق او بهنگام انجام وظیفه در سر کلاس درس هستیم. زمان سنجی دقیق فصل از طریق نماهای گوناگون تمامی ذهنیات دختر جوان را منتقل می‌کند. بعلاوه قصه فصل به‌پیش می‌رود و سر آخر با احساس دختر جوان که مجبور است در خانه پیش پدر بماند و فقدان مادر را تحمل کند و با آن سن و سال در شهرستان دور افتاده‌ای بی‌عشق و محبت و شور و حس وحال زندگی کند. و اوزو در این فصل بی‌گفتگو همه چیز را از طریق زمان سنجی دقیق و حساب شده‌ء کلیه نماها بازگو می‌کند.



جهنم در اقیانوس آرام

■ ساخته‌ی : جان بورمن

این اثر را می‌توان یک از فیلمهای شاخص ضد جنگ دانست.

زمان، هنگام جنگ جهامی دوم است. یک ژاپنی راه گم کرده در جزیره‌ای‌متروک به‌تنهائی روزگار سپری می‌کند، او برای حداقل معاش دست به‌تلاش وسیعی می‌زند. در این هنگام است که یک سرباز آمریکائی ــ لی ماروین ــ پا به جزیره می‌گذارد. بعد از ورود اوست که تضادها شکل میگیرد. دو مرد، که در سیستم و مناسبات نظامی پرورش یافته‌اند، و دشمن یکدیگرند. سرباز ژاپنی، " توشیرو میفونه" تا قبل از آمدن امریکائی توانسته است سر و سامانی به‌وضع خود دهد از جمله آب شیرین تهیه کند. اینک شریکی برای او پیدا شده است. یک جزیره با امکاناتی محدود و دو مرد. بنظر جا بسیار تنگ است. پس‌هر کدام سعی می‌کند دیگری را از میدان بدر کند. بعد از جنگ‌و گریزی بسیار سرباز ژاپنی، امریکایی را به‌بند می‌کشد. در این فواصل و حرکات، " جان بورمن " دنیائی از مناسبات انسانی را با زیبائی بنمایش میگذارد. طنزی کم‌نظیر که در فیلم وجود دارد تائید وتثبیت همین مناسبات‌است.

بعداز چندی سرباز امریکائی می‌گریزد و سپس اوست که سرباز ژاپنی را به‌بند می‌کشد. او همان رفتاربر خود رفته را بر ژاپنی اعمال می‌کند. بعد از این کشمکش‌هاست که آن دو فطرت انسانی‌یکدیگر را بازمی‌یابند و از این زمان است که از در آشتی با یکدیگر در می‌آیند و پی می‌برند که به یکدیگر محتاجند. احتیاجی که به این واقعیت برمیگردد که انسان موجودی است اجتماعی و زندگی در تنهائی برای‌او میسر نیست. بعد از بازیافت این واقعیت است که آن دو تصمیم میگیرند به‌کمک یکدیگر جزیره را ترک کنند. قایقی ساخته راهی مکانی نامعلوم می‌شوند. روزهای متوالی سپری می‌شود تا به جزیره‌ای می‌رسند.

اوج فیلم بورمن در اینجا شکل میگیرد. اوجی که باید آنراخلاصه‌ای از آنچه که قبلا" تصویرشده است، دانست. ژاپنی به‌تصور اینکه، جزیره در تصرف نیروهای ژاپنی است فریاد می‌زند: او را نکشید، او دوست من است. بعد امریکائی دچار این توهم می‌شود. او هم فریاد می‌زند او را نکشید، اودوست

من است. ژاپنی‌ها و آمریکائی‌ها قبلا" هر دو در اینجا بوده‌اند. از جزیره جز تلی از خاک باقی‌نمانده است. درجـزیره آنها نسخه‌ای از مجله لایف (زندگی) را پیدا می‌کنند. مجله پر از تصاویر قتل عام ژاپنی‌ها توسط امریکـائی‌هاست. ژاپنـی ناراحت شده فریاد می‌زند، فریاد او در میان انفجار مین‌های خنثی نشده گم می‌شود. فیلم در اینجا پایان می‌یابد.

داستان فیلم در کلیت خود بیانی کاملا" سمبلیک دارد. دو انسان با دو پرورش و سنت و کشور گوناگون، اما محتاج به‌یکدیگر. جزایری که در فیلم هستند نیز هر دو مکانهایی هستند سمبلیک، مکانهائی بدون هیچگونه نشانه‌ای از تمدن.

فیلم علیرغم آنکه فقـط دو بازیگر دارد از هیجان و کشش زیادی برخوردار است. این هیجان، نه به‌صرف هیجـان سازی، بلکه در خدمت محتوای فیلم است. بورمن فریاد می‌زند، ننگ و نفرت بر جنگ، زنده باد صلح. اما این شعار آخرین او در میان انفجاری از جنگ گم می‌شود.

ریش قرمز

■ ساخته‌ی: آکیرا کوروساوا

این فیلم داستانی گیرا و مردمی دارد. یک دکتر که تخصص خود را صرف‌محرومان و گودنشینان کـرده است و یک دستیار جوان که قصد دارد بواسطه تحصیل خود در رشته طب در رده ثروتمندان و طبقـه مرفه جامعه باشـد، محور اصلـی داستان‌اند. در کنـار این موضوع اصلی یک رشته داستانهای فرعی وجـود دارد که در ارتباط با هـم، نمودی هستند از فقر و فلاکت محرومان ــ البته بدون هیچگونه شعـارهای توخالی ــ که در مسیر خود باعث می‌شود دکتر و دستیار همچون دو سر یک طناب بهم گره بخورند. به‌بیان دیگر، دکتر و دستیار ریسمان یک گردنبند و داستانهای فرعی‌مهره‌های این ریسمان هستند.

دکتر در یک محله‌ی‌فقیـر نشین درمانگاهی دایـر کرده است. هر یک از بیماران دارای سرگذشتی غم‌انگیز هستند که کوروساوا با کنار هم قرار دادن آن‌ها مجموعه‌ای دلپذیر و لطیف ارائه میدهد.

یک سرگذشت مربوط‌است به‌مردی که فقط ناله کرده وحرفی نمی‌زند. در کندوکاوی که فیلمسازبوسیله دکتر صورت میدهد، مشخص می‌شود که او چه رنجهائی در زندگی کشیده است.

داستان دیگر دربـارهٔ زنی زیباست. این زن بواسطه نظام فاسد، به‌فساد گرائیده. داستان دیگر مربوط‌به‌مردی‌است که با کمترین امکانات، بیشترین نیکوکاری را نسبت به‌دیگران انجام میدهد. او خود را گناهکار میداند، درصورتی که حوادث طبیعی زمینه‌ساز چگونگی زندگی او بوده‌اند.

این نوع کار را در دیگر اثر کوروساوا ــ از جمله دودسکادن ــ نیز شاهدیم، آنجا نیز مجموعه‌ای از قصه‌های کوتاه و گوناگون یک قصه‌ی بلند را می‌سازند.

فیلم در ابعـاد گوناگونش اثری اسـت موفق. این موفقیت را کوروساوا عمدتا" در چگونگی به‌پیش بردن خطوط فرعی داستان بدون آنکه به‌بافت و ساخت اصلی داستان لطمه‌ای بخورد، انجام میدهد.

در پایان این داستانهاست که دستیار دکتر از نظر خصلت و خوی تغییر بنیادین کرده در ارتباط با زندگی توده مردم محروم، خطی درست و مردمی کسب می‌کند. او از ازدواج با یک دختر بورژوامنش

خودداری کرده با زنی که اعتقاد به‌توده‌ها و زندگی بدون تجمل دارد ازدواج می‌کند.
از اینجاست که دکتر ـ توشیرو میفونه ـ توانسته است با رویارو قرار دادن واقعیات و ضدواقعیات جانشینی متعهد و متخصص را جایگزین خود کند.
آنچه فیلم را از گیرائی بیشتری برخوردار میکند، بازی " میفونه " است که با توانائی از عهده‌ی نقش دکتر برآمده است.
ریش قرمز را یکی‌از آثار ماندنی و باارزش کوروساوا باید تلقی کرد، چرا که به‌قلب واقعیات حمله می‌برد و آنهـا را عیان می‌سازد، که اینگونه بیـان بالطبع تماشاگران زیادی را دراقشار متفاوت جذب می‌کند.

زندگی

■ ساخته‌ی: اکیرا کوروساوا



اگر قـرار باشد که تعادل شـرط عقل سلیـم باشد باید هم شیدائیهای بی‌چون و چرای نسبت به کوروساوا را فراموش کنیم و هم از دیوید تامسون (نویسنده یکی از چند دائرةالمعارف سینمائی معتبر) بی‌جهت نقـل قول نیاوریم که بی‌رحمـانه خود را آزار می‌دهد تا کوروساوا را نفی کند. و از اینجاست که به اولین مشکل بر سر راه شناخت سینمای ژاپن (عموما ") و اکیراکوروساوا (خصـوصـا ") برمیخـوریـم منتقد فرنگی سینمای ژاپن را بسختی دریافت میدارد. حتی دونالدریچی که مهمترین کتاب را راجع به کوروساوا نوشته است هم‌کم به‌خطا نرفته است. این اندک کوشش برای دریافت بهترین کار کوروساوا را با مروری بر زندگی‌اش آغاز می‌کنیم.

اکیرا کوروساوا به سال ۱۹۱۰ در توکیو دیده به جهان گشود. مادری آرام و خانه‌دار و پدری‌تحصیل کرده داشت. در دومین سـال دبیرستان با "کینی سوکه یوگوسا" آشنا شد که بعدها یکی از معروفترین سناریست‌های ژاپن و همکـار دائمی کوروسـاوا شد. به مدرسه معروف "دوشوشا" رفت تا اصول و قواعد نقاشی غربی را فـرا بگیرد. در این هنگـام زندگی او و خانواده‌اش به‌سختی می‌گذشت و او ناچار بود برای مجلات زنان و داستـانهای عشقی مجلات طرح‌هائی تهیه کند و از این راه به‌خانواده‌اش کمک مالی بدهد. پیوستن به گروه روشنفکران هنرمند زمینه را برای مطالعه جدی هنر و ادبیات و فرهنگ قرن‌نوزده روسیه فراهم ساخت. خودش می‌گوید که شب و روز تولستوی، تورگنیف و داستایوسکی می‌خواندم. برادر بزرگترش که مفسر فیلمهای صامت غربی بود درحقیقت بزرگترین مشوق او در راه یافتن به دنیای سینما بود. در سـال ۱۹۳۶ به‌عنوان کمک کارگردان تحت نظر مستقیم " یاماموتو " که از بزرگان سینمای ژاپن

است قرار گرفت و الفبای سینما را بتدریج از او یاد گرفت و هر وقت فرصتی دست می‌داد سناریو می‌نوشت و مطالعه می‌کرد. با فیلم افسانه جودو در ۱۹۴۳ به‌سینماراه یافت. کوروساوا زندگی پرباری داشته است. فیلمهایش به فستیوالها رفته و جایزه برده‌اند. (فستیوال ونیز — ۱۹۵۱) تهیه‌کنندگان بزرگ در خارج ژاپن بـا او امکان فیلم‌سازی داده‌اند و یا مخـارجش را در داخل ژاپـن فراهم آورده‌اند. شخصا " استودیو فیلمسازی داشته و نام‌آورترین فیلمـساز ژاپنی در دنیـااست. سینمای ژاپن را عموما " ازمدخل او می‌شناسند و از همه مهمتر در این دیار همیشه خوش اقبال بوده و بیشتر از هر فیلمساز دیگر ژاپنی اکران عمومی و خصوصی و یا پرده کوچک (تلویزیون) گرفته است.

هـر آنچه در کوروساوا هست جملگی در "زیستن" جمع است. فیلم قصه ساده و سناریوئی‌سنجیده و دقیق دارد :

کارمند پیری که در یکی از دوائر شهرداری کار می‌کند، سالها قبل همسرش را از دست داده است و با پسر و عروسش زندگی می‌کند. در یکی از آخرین روزهای خدمت اداری‌اش پی میبرد که بعلت‌سرطان معده چنـد ماهی دیگر بیشتر زنـده نخواهد ماند. به‌طرق مختلـف می‌کوشد تا به‌باقیمانده حیاتش روح تازه‌ای بدهد. خدمت به مردم آخرین شیوه‌ای است که بالاخره برمی‌گزیند. او عاقبت می‌میرد و از خود اثر و نام نیک بجای می‌گذارد.

قصه فیلم به همین آسـانی است اما تعداد آدمهـا و روابط بین آنها و زمان صرف شده برای هر حادثه و تقسیم اتفاقات در "مکانهای گوناگون و انتخاب گفتگوها کاملا "مناسب است و در اتصال هر جزء فیلم به جزء دیگر جا افتاده و پذیرفتنی است و درخور کلیت کار هم هست. بطور مثال:

شخصیت دختر کارمنـد از یک دلسوز به یک معشـوق تغییر فاز می‌دهد. و بسیار راحت از زندگی واتانا و فیلم کنـار گذاشته می‌شود و یا پرسه‌های شبانه واتانابه را بیاد آوریم که چطور می‌کوشد تا در محیط و فضا و جمعیـت گم و حل شود. در طول تمام این فصـول (از طریق بازی بسیار خوب تاکاشی شیمورا) از همه کس و همه چیز خودبخود جدا می‌شود و در عیاشی شبانه مستحیل نمی‌شود. دقت‌کنیم که کوروساوا جـوان‌پسندترین مکان را برای واتـانابه انتخاب می‌کند تا ناهمرنگی را بساده‌ترین شکل‌القاء کند.

از دیگر ویژگیهای کوروساوا تکنیک درخشان اوست. او مونتور بسیار خوبی است. کار تدوین بسیاری از فیلمهایش را خـود کرده است. بطـور مثال کـل فصل مرثیه‌خوانی و اجرای مراسم در سوک واتانابه بخاطر سپردنی است. تقسیم نماها از موضوع (عکس واتانابه) به جمع و بسمت راستی‌ها و طرزتلقی‌شان و سمـت چپی‌ها و دیدگاهشان و دوباره به عکس واتانابه و الی آخر. کل صحنه که بازگو کننده حقایقی است‌کمالبته‌بتدریج روشن می‌شود در تدوین هم این مهم ذره ذره به‌خورد کل فصل رفته است. هر جمله‌بمنزله یک نما وهرچند جمله در حکم یک سلسله نما است و همیشه کشف یک راز با باز شدن ومشخص شدن یک سمت از محیط همراه‌اسـت. و در آخر میـرسیم به التـزام اجتماعی کوروساوا. کوروساوا فیلمسازی مردمی است. مردم را آنطور که واتانابه تعریف می‌کند، دوست دارد. برای کوروساوا بسیار مهم است که حامل پیامی باشد که راهگشا باشد. شخصیت این فیلم بخصوص بهترین گویای دیدگاه کوروساوا است به‌نفس‌زندگی.

مشخصات کار کوروساوا را به‌طور فشرده در سه عنوان باز یافتیم : سناریست‌خوب، کارگردان لایق، و بالاخره انسانی متعهد. و در موردش‌گفته‌اند که او بهترین کارگردان استودیو توهو (معروفترین‌استودیوی ژاپن)، بهترین سناریست ژاپن و بهترین مونتور دنیاست.



گزارش

جشنوارهٔ جهانی فیلم فجر





گزارش جشنوارهٔ فجر

"نخستین جشنواره جهانی فیلم فجر" بمناسبت "دهه فجر"، سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی از ۱۲ تا ۲۲ بهمن ۶۱ توسط اداره کل تحقیقات و روابط سینمائی وزارت ارشاد اسلامی برگزار شد و بهرغم برنامه از پیش تنظیم شده، در روزهای ۲۳ و ۲۴ بهمن نیز ادامه یافت. هر چند که در خرداد ماه سال ۶۰ نیز یک جشنواره داخلی (میلاد) که بخشهائی درآن نیز بهفیلمسازان خارجی اختصاص داده شده بود، توسط همین وزارتخانه برپا شد، اما جشنواره فجر نخستین تجربه جمهوری اسلامی در برپائی یک جشنواره جهانی فیلم با این ابعاد وسیع بود.

بدیهیست که تجربه شش دوره جشنواره جهانی فیلم تهران، دستکم از لحاظ برنامهریزی و شکل تشکیلات و راهبری این جشنواره، بهکارگردانندگان آن خورده است. اما از جهت محتوا، جشنواره فجر هدف دیگری را پیش روی قرار داده است. حسین وخشوری دبیر جشنواره در چند گفتگوی مطبوعاتی اعلام کرد: "جشنواره با این هدف تشکیل شدکه امکانی باشد برای تبادل افکار و بحث و گفتگو پیرامون مسائل سینمائی که نمایشگر تلاش انسانها برای رسیدن بهاستقلال و آزادی در هر کجای دنیا است. و نیز امیدواریم که جشنواره فجر جائی باشد برای گردهمائی سینماگران متعهد بهآرمانهای الهی و انسانی و بزرگداشت این گروه از سینماگران." وی در جای دیگری گفت: "مهمترین ضابطه درگزینش فیلمها این بود که فیلمها باید دارای محتوای متعهدانهای در قبال انسان و انسانیت باشد و مدافع تلاش مستضعفان برای رهائی از قید مستکبران. البته ضابطه دیگر ما که آنهم اهمیتی در خور داشت، عدم مغایرت محتوای فیلمها با موازین جمهوری اسلامی بود و تطابق آنها با معیارهای انسانی واخلاقی. ضمنا تکنیک فیلمها نیز مورد عنایت کمیتهانتخاب بود. این نکته را هم بگویم که ما برخی از صحنهها را ناچار شدیم با توافق کشورهای شرکتکننده، بدون اینکه لطمهای بهپیام و محور فیلم وارد آید، حذف کنیم." جشنواره شامل هشت قسمت بود: مسابقه، نمایشهای ویژه، چشمانداز سینمای کوبا، سینمای ایتالیا از نئورئالیسم تا امروز، سینمای کودکان و نوجوانان، سرخپوستان و سیاهپوستان در سینما، چشمانداز سینمای ایران بعد از انقلاب اسلامی، و بخش فیلمهای ۸ و ۱۶ میلیمتری (که بخش اخیر را مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی وابسته بهوزارت ارشاد سرپرستی میکرد).

جشنواره، عصر روز یازدهم بهمن ماه با پیام مهندس میرحسین موسوی نخستوزیر و سخنرانی حجتالاسلام دکتر خاتمی وزیر ارشاد اسلامی در تالار وحدت افتتاح شد. این مراسم، علاوه برآغاز جشنواره فیلم فجر، حکم افتتاحیه جشنواره تئاتر فجر را (که آنهم درطول این دهه برپا شد) داشت. از صبح روز دوازدهم، برنامههای جشنواره در دهسالن نمایش آغاز شد.

بهرغم آن که برپائی جشنواره از خرداد ماه ۶۱ اعلام شده بود اما بهدلیل دگرگونیهائی که در وزارت ارشاد رخ داد، برنامهریزیها و شروع کار جدی برای آن، از اوائل دیماه آغاز شد و چنین فرصتی برای برپائی یک جشنواره جهانی بسیار اندک است. بدیهیست که عمده ضعفهای جشنواره نیز ناشی از همین کمبود وقت بود. با این حال، جشنواره توانست باوجود تنگنای وقت، تنوع چشمگیری بهبرنامههای خود بدهد. هر چند که تعداد زیادی از فیلمهای خارجی جشنواره از داخل کشور تامین شده بود اما آن دسته از فیلمهائی

که از خارج کشـــور بهجشنواره رسیـد (وعمـدتـا در بخش مسابقـه گنجـاندهشـد) درمقایسه با فرصت موجود، قابلتوجه بود. جالب آن که برخلاف سنت رایج در جشنوارههای گذشته، از آنجا که بسیاری از فیلـمهای خارجی از منابع داخـلی تهیه شده بود، اغلب فیلمهای خارجی جشنواره دوبله بهفارسی بودند.

فقر فیلم در سینمـاهای عمومی نیز سبـب شده بود که دوستداران سینما ازجشنواره استقبال خوبی بهعمل آورند. بطوریکه صف مشتاقان برخی از فیلمها، بهدهها مترمیرسید و طبق معمـول مشتاقان تماشای فیلمهای ایرانی که برای نخستینبار در جشنواره بهنمایش درآمد، بیش از همه فیلمها بود. و جالب آن که تعداد فیلمهای ایرانی شرکتکننده در بخش مسـابقه، بیش از شش دوره جشنواره فیلم تهران بود (پنج فیلم). یعنی بیشترین تعدادی که کشور برگزارکننده، برطبق مقررات جهانی جشنوارهها، مجاز بهگنجاندن دربخش مسابقه است. صف منتظران برای فیلمهای ایرانی بهحدی بود که مسئولان جشنواره، بهناچار، خارج از برنامه تنظیم شده در هر یک از دو سینمای نمایش دهنده فیلمهای این بخش را در یک نوبت اضافی بهنمایش گذاشتند و با این حال، باز هم عدهای پشت در ماندند.

یکی دیگر از ضعفهای جشنواره، کمبها دادن بهتبلیغات بود که آن را هم میتوان ناشی از کمبـود فرصت دانسـت. البته دوستداران پیگیر سینما، مانند همیشه در جریان برگزاری جشنواره قرار گرفته بودند اما اگر جشنواره فجر سراین دارد که مخاطبهائی بجز همان دوستداران حرفهای سینما نیز بیابد، باید بیش از این بهتبلیغات اهمیت دهد. نکته جالب توجهاین که رادیو و تلویزیون بجز اعلام خبر آغاز جشنواره، کمترین توجهیبهاین رویداد نکردند. روزنامههای کیهان و اطلاعات پس از انتشار برنامههای جشنواره در آغاز، تا چند روز خطی درباره فیلمها ننوشتند و فقط در چند روز پایان جشنواره درباره برخی از فیلمها مطالبی بهچاپ سپردند. روزنامه جمهوری اسلامی بهکلی آن را نادیده گرفت و درسایر نشریات نیز، وضع بههمین منوال بود. تشکیلات جشنواره در طول این مدتتنها پنج نشریه کمورق بهدوزبان فارسی و انگلیسی منتشر کرد که حاوی اطلاعاتی مختصروناکافی دربارهبرخی از فیلمهای جشنواره بود. تا آخرین روزها، خبری از کاتالوگ جشنواره هم که معمولا بهقصد معرفی همه فیلمهای شرکتکننده منتشر میشود، نبود. بنابراین نهگردانندگان جشنواره مشخص بود، نه آئیننامه و مقررات و جوایز، نه کمیته انتخاب فیلمها، و مهمتر از همه در پرده ابهام ماندن ترکیب هیئت داوری بود.

هر چند که جشنواره، تعدادی میهمان خارجی هم داشت (دست درکاران برخی از فیلمهای شرکتکننده)، اما جلسات گفتگوی مطبوعاتی که معمول جشنوارههای جهانی است، برپا نشد. فقط در روز دوشنبـه ۱۸ بهمن، سینماگران خارجی در جلسهای با تعدادی از فیلمسازان آماتور، درمرکز اسلامی آموزش فیلمسازی شرکت کردند و با آنان بهگفتگوپرداختند.

کار در خوراهمیت جشنـواره، توزیع پرسشـنامههائی بین تماشاگران بود تا براساس پاسخهای داده شده، دورههای بعدی بهنحو مطلوبتری برپا شود. این پرسشنامهها که در هرنـوبت نمایش فیلم در سینماها بین علاقمندان، پخش و پس از پایان فیلم جمعآوری میشد، بسیارخوب تنظیم شده بود. در این پرسشنامهها علاوه بر سئوالهای معمول درباره موقعیت فردی واجتماعی پاسخ دهنده، عمده پرسشها کلیاتی درباره جشنواره و چندسئوال،



مشخصا درباره فیلمی بود کـه پاسخ‌دهنده، همان موقع دیده است. متصدیان توزیع این پرسشنامه‌ها، به‌علاقمندان توصیه می‌کردند که هربار، به‌همه سئوالهای پرسشنامه جواب‌بدهند. این کار، هرچند می‌تواند معیاری از پسند تماشاگران درباه فیلمها را بدست دهد اما به‌نظر می‌رسد که چندبار پاسخ دادن یک نفر به‌سئوالهای مشابه، "جامعه آماری" را خدشه‌دارمی‌کند و نتیجه مطلوبی حاصل نمی‌کند.

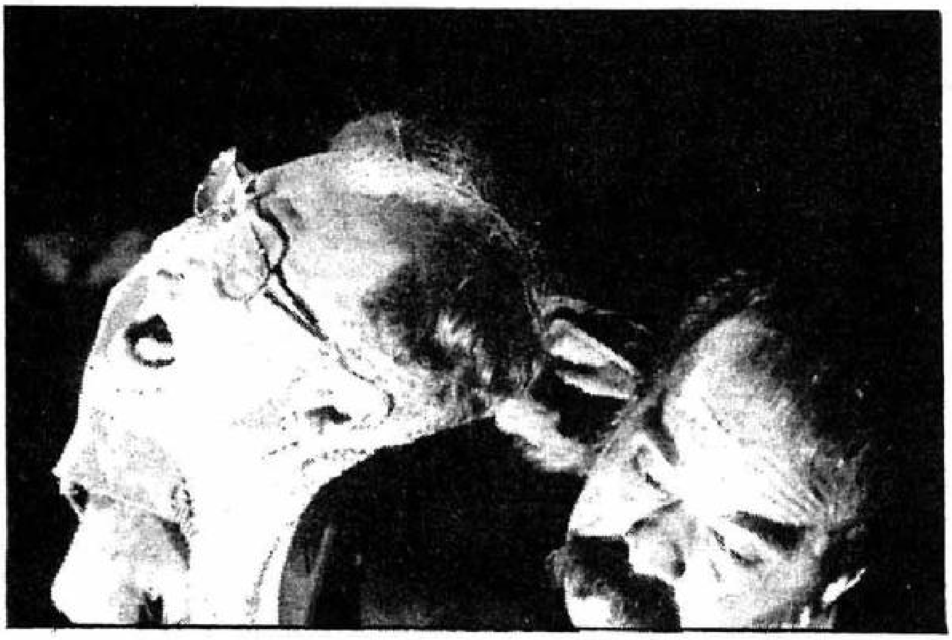
در یک جمع‌بندی کلی، به‌رغم همه قوت و ضعفها، کمترین فایده جشنواره یادآوری این واقعیت به‌مسئولان بود که: مردم به‌سینمای خوب، نیاز دارند. اگر پس از جشنواره، وضعیت نمایش فیلم و تولید سینمائی بهبود یابد یا دست‌کم نشانه‌هائی در این جهت بروز کند، پیداست که این رویداد توانسته است موثر واقع شود اما اگر روال گذشته‌همچنان ادامه‌یابد تا باز سال دیگر احتمالا جشنواره‌ای برپا شود و باز هم چند روزی تب و تاب بالا می‌گیرد و با پایان جشنواره فروکش‌کند، جشنواره فجر هم موقعیتی بیش از جشنواره‌های پیش از انقلاب بدست نخواهد آورد.

همه آن صفهای طولانی، همه آن انتظار کشیدنها پشت گیشه‌های بسته (که گاهی از ساعت ۶ صبح تا ۶ بعد از ظهر برای تماشای‌یک‌فیلم ایرانی به‌طول انجامید)، همه آن تظاهرات و شعاردادنهای پس از پایان فیلمهای ایرانی (که امیدواریم شعارهای برنامه‌ریزی شده به‌صورت مرگ بر فلانی سنت نشود) و به‌طور کلی همه اشتیاقی که تماشاگران‌جشنواره دراین‌یازده روز به‌هر شکل از خود نشان دادند، ضرورت یک‌خانه‌تکانی جدی وهمه‌جانبه را درهمه‌ابعاد مسئله فیلم و سینما در کشور ما نشان می‌دهد. توقع، نه زیاد است و نه برآوردنش‌مشکل. ۹۰ درصد فیلمهای شرکت‌کننده در جشنواره، به‌زبان فارسی برگردانده شده‌بود. یعنی این که‌این فیلمها در کشور موجود است و برای نمایش عمومی دوبله شده. اطلاع داریم که بسیاری از این فیلمها، مدتهاست منتظر گرفتن اکران هستند و در حالیکه فیلمهای بسیاری‌از اکران دهم نیز گذاشته‌اند، انتظار برای تماشای این فیلمها هنوزبپایان نرسیده است.

آنچه در صحات بعد می‌خوانید، بررسی تعدادی از فیلمهای شرکت‌کننده در بخش مسابقه و لیست فیلمهای سایر بخشهای جشنواره و برندگان فیلمهای ۸ و ۱۶ میلیمتری است. درباره نئورئالیسم و سینمای ایتالیا بررسی همه جانبه‌ای تدارک دیده بودیم کـه بـه‌علت طولانی بودن مطلب، چاپ آن را به‌کتاب بعدی موکول کردیم.

گزارش جشنوارهٔ فجر

بخش مسابقه



اشباح

■ ساخته‌ی:
رضا میرلوحی

"اشباح"، نخستین فیلم ایرانی جشنواره بود که در اولین روز در بخش مسابقه به نمایش گذاشته شد. فیلم، ماجرای فرار دو ساواکی پس از ۲۲ بهمن ۵۷به کلبه‌ای در یک جنگل است، و انتظارشان برای رسیدن یکی از همکارانشان تا با پاسپورتهائی که قرار است به‌همراه بیاورد، از کشور خارج شوند. وحشت از سررسیدن مردم و انتظار کشنده برای آمدن همکارشان (که بعید نیست این قضیه آمدن "مهندس" هم زاده توهم آنان باشد) باعث می‌شود خوی حیوانیشان آنها را به‌جان هم اندازد.

ابتدا چنین تصور می‌شد که فیلم قصه‌کنکاش در شخصیت "جلاد" را دارد. یعنی تنها شدن دو ساواکی شکنجه‌گر (دکتر و گروهبان) در موقعیتی دشوار و پراضطراب، زمینهٔ مناسبی‌ست تا آنها بازگشتی به‌خویش داشته باشند و فیلمساز، تحول تا مرحلهٔ جلاد شدن را بررسی کند. ولی در پایان، درمی‌یابیم که فیلم می‌خواهد بگوید: گرگهای گرسنه و بی‌طعمه، یکدیگر را می‌درند.

اما حتی برای بیان این معنا نیز، میرلوحی در "اشباح" توانا نمی‌نماید. فیلم، می‌توانست با همان خطی که پیش گرفته بود، به مسئله‌تردید و سوءظن آنها نسبت به‌یکدیگر، تا هنگامی که به روی هم خنجر می‌کشند، بپردازد. گروهبان و دکتر، به‌وسیلهٔ بازی در بازی‌های گاه‌به‌گاه خود، نشان می‌دهند که هنوز در گذشتهٔ نه‌چندان دور به‌سر می‌برند. یکی از ضعف‌های فیلم در همین جاست، هرچند که فیلم می‌کوشد با فاصله‌گذاریها، از فلاش بک تصویری خودداری کند (و این‌فلاش بک یکی از وسوسه‌هائیست که میرلوحی بخوبی در برابرش مقاومت کرده) امادر فیلم، مرزی میان توهم‌و واقعیت وجود ندارد. مهمتر این که، آن دو نفر می‌توانستند ساواکی نباشند و مثلا مرتکب قتل ناخواسته‌ای شده باشند و در پناهگاهی، دچار مالیخولیا شوند، و گاه و بیگاه دچار وهم. بنابراین، آن بازگشت به گذشته‌های گفتاری در فیلم، سبب می‌شود که مایهٔ اصلی مورد نظر فیلمساز (گرگهای گرسنه‌ای که یکدیگر رامی‌درند) رنگ ببازد. و چقدر خوب بود که بجای آن بازگشت به گذشته‌ها، از همان آغاز مایه‌های

تردید و سوءظن (که از دیدگاه میـرلوحی جزو ذات آنها شده) پرورانده می‌شد تا فیلم به‌آنجا می‌رسید که دکتـر، گروهبان را به‌تخت می‌بندد و شکنجه می‌کند.

تمامی آن بد و بیراه گفتن‌ها و شکنجه‌دادن درختها بیشتـر شبیه به‌جنون رسیدن گروهبان و دکتر است و چون بـرای این جنون زمینه‌چینی لازم انجام نشده، بی‌ربط و توجیه نشدنی از کار درآمده است. میرلوحی میخواهد بگوید که چون اینها شکنجه‌گرند، خوی جلادی در خمیرهٔ آنها سرشته است و وقتی که طعمه‌ای برای سلاخی‌نداشته باشند به‌هر نحو که شده باید خود را خالی کنند. اما اگر این خوی آنهـا در مقـابله با یکدیگر رخ می‌نمود، بیشتر می‌توانست آن "پیام" پایانی را یاری دهد. یعنی تقویت همان جنبه‌هائی که پس از بسته‌شدن گروهبان به‌تخت، مطرح می‌شود.

اگر از فیلمـهای مبتذل و بـازاری میرلوحی بگذریم (شکست‌ناپذیر، مواظب کلات باش، آقای جاهل) او با همان دو فیلم جدی‌اش (تپلـی و شورش) نشان داده که کار با فضای جنگل رادوست دارد. و در "اشباح" نیز عناصر موجود در جنگل بیشترین کمک را به‌میرلوحی در ایجاد فضای‌مورد نظرش کرده است: مه کمرنگ، درختهای لخت و درهم، خلـوت و سکون محل، باران سیل‌آسـا و رعد و بـرق (که البته در فیلم، صدای رعد را می‌شنویم اما درخشش برق را نمی‌بینیم)به‌علاوهٔ صدای موجودات جنگلی که البته در اینجا خیلی غلو شده است امـا صدای مسلسل‌وار خوردن نوک دارکوب به‌تنه درخت، بطور سمبلیک، گویای‌ویران شدن تدریجی آنهاست.

نکتهٔ دیگر، تیپ خاص و بازی همیشگی‌فخیم زاده است. در "اشباح" نیز طبق سنت فیلمهای پس از انقلاب، شکنجه‌گر ساواک قیافهٔ کج و کوله وکریهـی دارد. میرلوحی هم موضوع را غلیظ تر کرده و با درست کردن سبیل و موهای فخیم‌زاده به آن شکل زننده، قضیه را شدت بخشیده است.

"دکتر" هم به‌طـور تیپیک، هـم قیافهٔ دکترهای معروف سـاواک در فیلـمهای پس از انقلاب است. فخیم‌زاده با همـان بازی همیشگی و چهرهٔ خاص خود، از آغـاز فیلم باعث می‌شود که عدم زمینه چینی لازم برای به‌جنـون رسیدن و متـوهم شدن آنـها بیشتر جـلوه کند. زیرا از نخستین نما، او یک بیمار روانی جلوه می‌کند.

یک اشتباه میرلوحی آن است که در فصل اول فیلم، "اشباح" را یک فیلم پلیسی ــ جنائی جلوه‌می‌دهد. به‌ویژه با آن دو نمای بسته شدن در اتـومبیل و افتادن صـورت خونین مقتول بر روی شیشه، با آن موسیقی پر صدا، بعد هم باز شدن در دیـگر و قدم گذاشتن گروهبان بر روی زمین که یـادآور صحنـه‌های مشابه در فیلمهـای ساموئل خاچیـکیان است. در جائی از فیلم نیز (گفتـگوی خیالی دکتـر و همسرش) میرلوحی دچار یک اشتباه تکنیکی می‌شود:

دوربین روی دست و نمای "نقطه نظر "به شکلی که میـرلوحی نشـان میدهد، معنایش این است که حتما یک نفر پشت آن ایستاده و به‌سوی دکتر می‌رود. اما وقتی نما عوض می‌شود ،تماشاگر درمی‌یابد که لحظه‌ای فقط گول خورده. می‌شد با نمای "نقطه نظر" دکتر، توهم او را القاء کرد. حتی می‌شد نشان داد که دکتر صدای زنش راهم می‌شنود اما "نقطه نظر" از هیچ، بی‌معناست.

در کل، به‌رغـم تسلـط نسبی میرلوحی بر دوربین و مونتاژ خوب فیلم، "اشباح" فیلم‌ناموفقی است و ناگفته نماند که میرلوحی به‌وسوسهٔ دیگری نیز جز یکی دوبار، تن نداده است و آن مونتاژ خاصی اسـت که او در چند فیلم شاپور قریب و فیلمهای خودش فراوان استفاده کرده است (۳ بار تکرار شدن یک نما به‌طور پیاپی در صحنه‌های پـر حـرکت). در مقابـل، او در برخـی از فصل‌ـهای فیلـم (مثـلا صحنـه‌ای کـه دکتر، گروهبـان را چنـد بـار صـدا مـی‌زنـد) از مـونتـاژ مقطعی استفـاده کـرده کـه حـاصل خوبـی داشتـه است.

حاجی واشنگتن

■ ساخته‌ی: علی حاتمی



دیگر این حرف کهنه و تکراری است که حاتمی مرعوب کهنگی است. همه بخوبی می‌دانیم که حاتمی مملــو از اشتیاق غم غربت است. تمام کارهایش گواه ایــن شیفتگــی است. اما آنچه در تشخیص مایه‌های گاه پنهان و گاه آشکار در کارهایش از نظر دور مانده، پی جوئی او بعنوان بنده خدائی ایرانی و مسلمان در راه یافتن هویت است. او می‌کوشد تا تشخص از کف داده شده بهر دلیلی را باز پس گیرد و یا دوباره به‌جای اصلی خودبنشاند. لذا بی‌دلیل نیست که او به افسانه‌های مادربزرگ‌ها (حسن کچل) و لوطی‌های محله (باباشمل و قلندر) و عصــر مشروطه (ستارخان و سلطان صاحبقران) همیشــه رجعت مــی‌کند. اگر بدنبال مایه آشنا و دلپذیر حاتمی هستیم و اگر نمی‌خواهیم خود را بر او تحمیل کنیم (وضعیت استعمار و استثمار و رابطه‌آن در کارهای حاتمی فی‌المثل) و می‌گذاریم او سخن بگوید او به گواه همین حاجی واشنگتن از حقارت می‌گریزد و در پی یافتن تشخص‌وهویت ربوده شده خویش است. از همین‌رو شاید غور و بررسی در اینکه او تا به‌چه حد دقیق متون عصر ناصــری را خوانده و می‌داند و با تحلیل او از ساخت‌هــا و زیر ساخت‌های مناسبات اجتماعی و اقتصادی و سیاسی چــه می‌باشد کار عبثی است. چرا که حاتمی را سودای دیگری است.

حاجی واشنگتن گرداگرد کوچک شدن و حقیر ماندن می‌چرخد. اگر خوبست (که خواهیم گفت در کجا) که توانسته است در همین چارچوب حرف خود را بزند و اگر بد است (که خواهیم گفت در کجا) که حتما نتوانسته و درمانده است.

حاتمی در انتخاب مایه برای قصه به‌بیراهه نرفته است. اگر کارهای گذشته‌اش را دیده باشیم قبل از خرید بلیت و ورود به‌سالن نمایش می‌دانیم که به‌تماشای چه فیلمی از چه کارگردانی می‌رویم. طرح قصه‌ای این چنین اصلا بد نیست. با هم مروری می‌کنیم:

ماجرا به حدود صد سال پیش و حوادث تلخ و ناگواری که بر اولین ایلچی دربار ناصری بــه ممالک اتازونی و اقامت وی در واشنگتن می‌گذرد برمی‌گردد. حاجی حسینقلی (سفیر) و میرزامحمود دیلماج اوست.

اهمیت اعزام نخستین سفیر ایران به‌واشنگتن در بسیج اصناف و صاحبان حرفه برای بدرقه جناب سفیر خودنمائی می‌کند. در مقابل چشمان حیرت‌زده حاجی، آمریکا بعنوان سرزمین موعود ظاهــر می‌شود. میرزا سودای تحصیل پزشکی در سردارد و از این جهت مشقت همراهی حاجی را پذیرفته است. آنها محلی را بعنوان سفارت با یک باغبان و آشپز و خدمتکار و دربان بکار می‌گیرند. دردو نــوبت جداگانه بحضور وزیر امور خارجه و رئیس ینگــه دنیا هم می‌رسد و پیمان مودت می‌بندد.

میرزا بالاخره به‌دنبال کار خود می‌رود و حاجی از ترس آبرو و اینکه مبادا وجوه تنخواه از تهران بموقع نرسد خدمه را با رضایت نامه تشکر آمیز و یک مشت پسته بدرقه می‌کند و خود رفت و روب محل را به عهده می‌گیرد و عید قربان گوسفند قربانی می‌کند و به‌مساکین آن دیار می‌دهد. حاجی بی‌خبر از همه‌جا از رئیس ینگه‌دنیا که شبی سر زده بسراغ‌اش می‌آید پذیرائی شایانی می‌کند و راپرت روابط‌حسنه را به‌تهران می‌فرستد و آخر سر درمی‌یابد که رئیس جمهور مدتها است که در انتخابات بــازنده شده و تنها پی‌جوی پسته است. غم

دوری از ولایت و عشق به‌دختر و ناکام ماندن از پناه دادن به‌سرخپوستی و سرزنش شنیدن از میرزا او را درهم می‌پیچد و درمانده و رسوا و عاطل به میهن باز می‌گردد.

زمینه کار جولانگاه بسیار خوبی برای حاتمی است. از عنوان بندی تذهیبی و دست خط حکم، شاه قاجار گرفته تا درشکه و روبنده و بازار مسگرها و جبه و قلیان و پسته و.....

همه چیز در جای خود و در خدمت و اقلیم حاتمی است. صحنه‌آرائی‌ها و استفاده از میز و نیمکت و چلچراغ و فرش در منتهای ذوق وظرافت است. حاتمی بعنوان یک طراح دکور و صحنه‌پرداز چیزی را فروگذار نکرده است. و اصلا اپکاش همیشه حاتمی در همین حد می‌ماند و بقیه را مثلا به شخص قابل دیگری وامی‌گذاشت. هر آنچه از حاتمی انتظار داریم در حاجی واشنگتن وجود دارد و غیر منتظره‌ای در کار نیست و ویژه‌گیهای حاتمی کاملا رخ می‌نماید.

علی حاتمی در حیطه فیلمسازی مشکل‌آفرین است. سلسله گرفتاریها ردیف می‌شود که چندتائی را نمونه می‌آوریم:

آنچه به‌فضا سازی در ایران مربوط می‌شود و فصول اعزام و بدرقه حاجی را دربر می‌گیرد زائد و بد است. گذراز بازارچه بما بعنوان تماشاگر چیزی نمی‌دهد و دانشی از محیط را ارائه نمی‌کند. تنها ذوق زدگی و تمرین چندین باره حاتمی را متذکر می‌شود. حاتمی خود با ساختن این فضاها بسیار عشق می‌کند که به‌ما و پیشبرد قصه کمکی نمی‌کند.

اما باید اذعان کرد که فضاسازی در ینگه‌دنیا خوب است. از دوراهی که در پیش داشته سورئال (فراواقعیتگرائی) راانتخاب کرده و کاملا موفق است. (سر در و باغ هتل را بیاد آوریم). راه دوم انتخاب مکانی مناسب صد سال پیش واشنگتن را می‌طلبیده است که اگرچه آسان نبوده اما عملی بوده و حاتمی را در مشکلات بسیار دیگری فرو می‌برده است. فضای سورئال، وجود دنیای و هم وخیال حاجی را بهتر منتقل می‌کند.

در کار با دوربین کار جدیدی ارائه نمی‌دهد، طبق سنت فیلمفارسی در میزانسن‌های چند نفره دوربین از پشت پنجره و دکورها و جمع آدمها بیخودی راه می‌افتد و مدام حرکت افقی می‌دهد. سنتی است که مدام تکرار می‌شود و همه بکارمی‌برند و چرایش معلوم نیست (فصل ملاقات باوزیر امور خارجه را بیاد آوریم.) و بدتر از همه‌مربوط به‌جلسه معارفه با رئیس ینگه‌دنیا است. دکوپاژ و تدوین بد و نادرست است. مداوم خطوط فرضی را گم می‌کنیم و مدام رابطه‌ها را از دست می‌دهیم. سنگینی و یا شیرینی گفتگوهای فصل، شاید عنان را از کف حاتمی ربوده است.

صحنه‌های زائد و شخصیت‌های بدرد نخور در فیلم وجود دارد. سفیر مملکتی دیگر چکاره است؟ و به‌چه کار می‌آید؟ از آن بدتر فصل دعوا و جنجال حاجی با همان سفیر زائد و کسالت‌آور است. عروسک و رابطه حاجی و دخترش مهرالنساء درابهام باقی می‌ماند. آیا باید چنین باشد؟ در کل فیلم، صحنه‌آرائی‌ها و غم غربتها و پسته و قلیان و چیزهائی در این ردیف شیرین و گرم است و حاتمی بعنوان یک صحنه‌پرداز و طراح دکوربیشتر قابل تقدیر است تا یک فیلمساز.

خط قرمز

■ **ساخته‌ی: مسعود کیمیائی**

خط قرمز فیلمی است از مسعود کیمیائی. و تمام.

شاید طی این جمله، گفتنی‌ها را گفته‌باشیم اما تعبیرات گونه‌گون است و خوانندگان متفاوت و اماها واگرها فراوان که باید بهاماها و چند وچون‌ها رسید.

با این فیلم بعد از ۱۴ سال (شروع از ۱۳۴۷) کیمیائی به‌مرز ۱۰ فیلم رسیده‌است. دیگرترفندهای

کهنه قدیمی بهمراه دردهای کهنه عذاب‌آورجهاز هاضمه به "امانی" مامور ساواک واگذار شده‌است. شگردها نخ‌نما شده و همگان خیلی چیزها راآموخته‌اند. آموخته‌اند که مسعود کیمیائی فیلمساز سیاسی نیست. و به‌افکار عمومی‌بسیار بها می‌دهد. ثابت قدم نیست و موج‌ها را می‌شناسد. خیلی‌ها چشم و گوش باز کرده‌اند. فیلمهایش مدعی نکاتی است که خود آقای کیمیائی نه به آن معتقد است و نه به‌آن عمل می‌کند. و کلام آخر اینکه‌مسعود کیمیائی استعداد بالقوه‌ایست که به‌هدر رفته‌است.

هیچکس جز شخص کیمیائی به‌لحاظ ویژگیهایش قابل ملامت نیست. کیمیائی فیلمساز روزاست، منادی مدهای رایج. او خود را موظف می‌داند و می‌کوشد تا همه راراضی کند. بارها کوشیده است تا صحنه‌هائی را در فیلمها کار کند که می‌داند اجازهٔ نمایش نخواهد گرفت، صحنه یا حذف شده و یا دوباره بطریقی دیگر گرفته شده است و کیمیائی شاد و مطرح و امیدوار به‌زندگی ادامه داده‌است. زندگی خصوصی‌اش در کارهایش راه باز میکند. بی‌حوصله است و بی‌دقت و مملو از فکرهای لحظه‌ای بریده قشنگ. فکر و سیر کار امروزش با فردا بسیار متفاوت است. خاطرات بارها گفته شده دوران کودکی و نوجوانی‌رهایش نمی‌کند. هرکس بدقت دروازه دولاب‌و خانه‌واقعی و یا ذهنی بچگی کیمیائی را می‌تواند ترسیم کند. فاصله منبع اب از پاشویه حوض را می‌داند که هفت قدم است و آفتاب ساعت ۱۱ صبح تا نیمه‌های پنج دری اتاق عمه‌قزی در زمستانها بیشتر نمی‌رفته است. همه می‌دانیم مهم برایش اینست که میزانس‌ها از جگرش زائیده می‌شود و کل کائنات از درونش می‌آید. لیست کتابهائی را به‌رخ می‌کشد که نخوانده و ادای رشادتهائی را درمی‌آورد که خودش باور دارد.

و این همه درخط قرمز به‌تمامی یافت می‌شود. خط قرمز فیلم بدی نیست بلکه فیلمی است از مسعود کیمیائی با همه زیر و بم‌ها.

فیلم در سناریو ضعیف است و از بی‌دقتی و بی‌حوصلگی ساختارش رنج می‌برد و هشت‌پهلو و متظاهر است. فیلم را مرور کنیم تا شخصیت کیمیائی وکلیه مواردی را که بر شمردیم درفیلم ببینیم:

اسم فیلم قرار بوده که خط سرخ باشد. با گذشت زمان سرخی به قرمزی گرائیده است. انتخاب فیلمنامه‌ای از بهرام بیضائی به دو لحاظ اهمیت دارد. اولا" چون نام بهرام بیضائی بهرحال بی‌اعتبار نیست و در محافل روشنفکری سینما و تئاترحیثیتی دارد و در صورتیکه پشتوانه فیلم‌نامه قرار بگیرد بد که نیست‌هیچ، خوب هم هست. و ثانیا" بیضائی آنقدر بلد است که بتواند دار و بست درستی رادرفیلمنامه حفظ کند. فیلم تا آنجا که به‌فیلمنامه بهرام بیضائی مربوط می‌شود خط‌و ربط استواری دارد و از غیرمنتظره‌های فیلم فارسی خبری نیست.

این همه از کیمیائی می‌آید که در انتخاب بموقع افراد برای پیشبرد تنها یک بعد از مقاصدش ید طولائی دارد.

فیلم از ضعف‌های سناریو بسیار رنج می‌برد که اگر نمی‌برد و بدیگری واگذار می‌شد کار می‌توانست معقول باشد. از لغزش‌ها لیستی‌ارائه می‌دهیم:

ـ قضیه‌ی سگ خانگی و اصرار و ابرام در



هرچه بیشتر هیولاوار نشان دادن آن. سگ باید اول سگ باشد و بعد نماد. و بدتر، جدال دو سگ در فصول آخر فیلم است. که آن هم باید مفهوم نما دین داشته باشد. سگها کیستند؟امانی ولاله، یا امانی و جمال؟ اما کشتن یکی از سگها، مفهوم نما دین خود را دارد (کشتن امانی) در مقابل گوزن کشی آغاز فیلم (کشتار مردم). بماند که کل فصل شکار از نظر شکل و کاربرد و معنـــــا، از فیلم "شکارچی گوزن" گرفته شده است.

ـ تلفن لالـه بهجمال در حالیکه ماصدای جمال را نمیشنویم. شیوههائی که در رضاموتوری هم بکار رفته بود. اما کارکرد آن چیست؟

ـ جاگذاشتن دفتـرچه یادداشت مهم و محرمانه توسط امانی.

ـ بهنگام حکومت نظامی و در آن نیمههای شب، کسی جلوی امانی را نمیگرفت و پرسو جو نمیکرد. ما زمان و مکان را گم میکنیم و کیمیائی هم عناصر خوبی را که برای فضاسازی دارد، از دست میدهد.

ـ از صحبتهای امانی و همکارش درساواک درمییابیم که او باید مقام عالیرتبهای باشد. اما چرا مینو باید باو تلفن کند و بآن طرز پیغـام بگذارد و او با بیدقتی کامل آدرس را در دفتر بسیار مهمـش بنویسد و جـا بگذارد و آدرس که باید برای او روشـن باشد، او که بهنقطه غریبی نرفته است تا که آدرس را نداند (مثلا" یکی از خانههای امـن سـاواک). جائی که او میرود، آنطور که از در و پیکر و نگهبانش پیداست، یکی از شعبههای ساواک است.

ـ بهنگام بـرق رفتن، از طریق تاکید بـر ساعت امانـی متوجه وقت میشویم که ساعت ۹ است و برق میرود. وقت رفتن برق در آنسالها ۸/۳۰ بود و مهمتر آنکه بقیه عروسی را با نور شمع گذراندیم و زمانی حدود ۳ ساعت را با بی برقی گـذراندیم که کاربـردش رانفهمیدیم. در روابط و فضـا چه کـار کردی دارد؟ بخصوص که مشقت نورپردازی را تحمل کردهاند.

ـ به روایت ساواک، لاله گاهی دردانشگاه "وراجی سیـاسی" میکرده است. امانی سالـها با او روابط عاطفی عاشقـانه داشتـه است و او را دوست میداشتـه اسـت چـرا امـانـی ـ مقام عالیرتبه امنیتی ـ نباید بهوضعیت لاله و برادر و تمایلات سیاسیشان مشکوک شده باشد که غیر طبیعی مینماید. وچگونهاست که لاله، دانشجوی سال آخر رشته پزشکی، قبلا" هیچ بوئی ازوضعیت مشکوک امـانی نبرده اسـت. بهویژه با آن رنگ رخسار امانی.

فضا سازی در فصـل عروسی خوب نیست، اینکه مهمترین اتفاقات فیلم در این شب میافتد را از طریق حرکات آرام و متین دوربین درمیـیابیم و از دیزالوهای نرم اوائل فیلم سنگینیشب بما القاء میشود که خوب است اما اشکال از دو جهت است. یکـی اینکه وزن و متـانت حرکات دوربین و بـرشها تا بهآخر حفظ نمیشود و در اواسط فیلم رها میشود و دیگر تعدادی آدم در مجلس عروسی لای هم میلولند و دوربین دائم از زوایای اشیاء مجلس را زیر نظر میگیرد. هدایت تعدادی سیاهی لشگـر در کنـار چند ایفاگر نقش اصلی بههیچ کجا منتهی نمیشود و هیچ کارکردی ندارد. بخـصوص که حـوداث و گفتگـوها از کل ظرفیت صحنه بسیار کم میآورد.

تکگوئیها فراوان است. شخصیتها از طریق گفتار معرفی میشوند، شیوهای که در کیمیائیتازگی ندارد. (معرفی برادر لاله را در صحنهبازجوئی بیاد آوریم.)

فیلم بهرئـالیسم وفـادار است لذا انفجار گوزنها بآنشکل اغراقآمیز درست نیست بخصوص که در فصل بعد لاشه آنها را سوار شده برجیپ میبینیم. چطور چنین چیزی امکان دارد جزاینکه کیمیائی جرقهای میاندیشد و نه متوالی و مربوط و متـوازن او از لت و پار شدن گوزنها بر اثر انفجار (آن هم با حرکت آهسته) خوشش میآید

گزارش جشنوارهٔ فجر

و آن رامی‌سازد. بعد هم خیلی راحت، سوررئال این صحنه‌ها را رها می‌کند.

قضیه‌ی بیماری امانی بیش از حد لازم است، بخصوص که با تکرار، مفهوم جدیدی از آن طریق وارد قصه نمی‌شود.

شخصیت امانی چند پهلو است. مشکل از بین بردن شخصیت‌های یک بعدی فیلم فارسی با شخصیت‌هائی این چنینی و چندوری و متناقص حل نمی‌شود بلکه ابهام را دامن میزند که در اصل، کیمیائی چگونه می‌اندیشد؟ البته نفس‌نشان دادن جنبه‌های دیگری از یک عنصر ساواکی درخور تامل است بخصوص که در این چند سال بحد کافی بدهای بد و خوب‌های خوب بسیار داشته‌ایم. و اینکه یک ساواکی می‌توانسته که‌عاشق شود و یحتمل از محلات پائین شهر هم بیاید. اما این موجود با مقالات سطحی که بسبک خالق خود می‌خواند و دریافتهائی که با بضاعت حقیرش از آن‌همه چیز می‌گیرد شخصیت اش را متناقص و چندپهلو می‌کند. که درپناهش شخص کیمیائی بتواند بفراخور حال پرسنده‌پاسخی از آستین بدر آورد.

اغراق و زبر و پررنگ و برجسته کار کردن از خصائص کیمیائی است. رنگ‌پریدگی امانی را بیاد آوریم و فصل آخر تیر خوردن را که یادآور داش‌آکل است که خنجر در پشت دو سه کیلومتر راه می‌رود. فیلمبرداری از پشت فیلتر و شیکی فیلم مطلوب کیمیائی است و باو کمک می‌کند که متمایز باشد. صحنه‌ی کتک‌کاری طبق سنت‌کیمیائی گرم و خوب از کار درآمده و ایکاش کیمیائی در مایه‌های آشنا و دلمشغولیهای خودش باقی می‌ماند که می‌توانست لااقل تماشائی باقی بماند.

سفیر

- **ساخته‌ی: فریبرز صالح**

"سفیر" نخستین فیلم ایرانی‌ست که با امکانات و بودجه وسیع ساخته شده است. هرچند کارگردان فیلم در گفتگوئی (که در نشریه جشنواره به‌چاپ رسید) از نارسائی امکانات گلایه کرده بود اما واقعیت این است که چنین هزینه‌ای (متوسط برآوردهای گوناگون هزینه فیلم، پانزده میلیون تومان) برای یک فیلم ایرانی بی‌سابقه است. آنچه کاستی‌ها را سبب شده، نبود تجربه در رهبری‌یک به‌اصطلاح "سوپر پروداکشن" است که حتی خرج کردن بیش‌از مبلغی که صرف "سفیر" شده، نمی‌تواند خلاء چنین کمبودی را پر کند. زیرا گذشته از آن که فیلمساز باید توانائی جمع‌وجور کردن‌آن مجموعه بی‌دروپیکر را داشته باشد، راهبری هر بخش‌از یک سوپر پروداکشن را، سالهاست‌درسینمای دنیا افرادی‌که درزمینه کار خود متخصص هستند، به‌عهده می‌گیرند.

با این حال، "سفیر" به‌عنوان نخستین‌تجربه یک فیلمساز ایرانی در زمینه کارگردانی یک فیلم به‌اصطلاح "عظیم"، آن‌گونه که از پیش تصور می‌شد، ناموفق نیست. لباس سپاهی لشگر فیلم، مثل فیلمهای تاریخی پارس فیلم تازه از خیاطی‌نیامده و برقش چشم را نمی‌زند، کنترل کارگردان بر صحنه‌های شلوغ چشمگیر است و باز مثل فیلمهای تاریخی پارس‌فیلم، در صحنه‌های زدوخورد، افراد بجای گلاویز شدن با هم شوخی نمی‌کنند. تیپ سازی خوب است. ساختن فضای زمان وقوع‌حوادث، هر چند به‌اندازه کامیابی‌های دیگر فیلمساز موفق نیست، اما مثل همان فیلمهای یاد شده، مصنوعی و عصبی‌کننده نیست. ساختمانها، بویژه هنگامی که دوربین از دربار "ابن‌زیاد" بیرون می‌رود هر چند که‌با دقت ساخته شده اما ـ به‌زبان ساده "دکوری" است. فضا، می‌بایست "چرک‌تر" از این باشد. چفت و بست فیلم، پر از اشتباههای‌فاحش نیست اما ـ به‌عنوان مثال ـ برای نورپردازی آن خیلی کم کار شده است. نور در "سفیر" تنها برای روشن کردن صحنه به‌کار رفته و نه بیشتر. درحالیکه دریک فیلم با مایه مذهبی، نورپردازی

مناسب نقش مهمی در فضاسازی و القای پیام می‌تواند داشته باشد. به‌طور کلی، بازسازی محل‌های قدیمی نسبتاً خوب از کار درآمده، هر چند که هیچ‌زنی – حتی به‌عنوان رهگذر بازار کوفه – در فیلم دیده نمی‌شود.

فیلم، حکایتی از صدر اسلام است: "قیس‌بن مسهر"، از سوی امام حسین (ع) ماموریت می‌یابد پیامی را به‌بزرگان کوفه که از یارانش هستند، برساند. مضمون این پیام، رهنمودهائیست به‌آنها برای آماده کردن مردم جهت قیام علیه دستگاه یزید. قیس، به‌دست راهبانان "ابن‌زیاد" والی کوفه دستگیر و شکنجه می‌شود تا مخاطبان ومضمون پیام را فاش کند. اما او لب فرو می‌بندد و حتی از نقشه‌ای که ابن‌زیاد برای بهره‌وری از وجود قیس به‌نفع خود و یزید طرح‌ریزی کرده، علیه دستگاه یزید استفاده می‌کند و سرانجام به‌مرگ محکوم می‌شود.

آشکار است که "صالح" دو فیلم "محمد رسول‌الله" و "عمر مختار" را الگوی کارش قرار داده‌است و حتی خود در همان گفتگو، "سفیر" را با این دو فیلم مقایسه کرده است. ما قصد چنین مقایسه‌ای را نداریم اما بر تاثیرپذیری‌صالح از آن فیلمها تاکید می‌کنیم. به‌ویژه که مسئولان، همواره فیلم ساختن براساس رخدادهای صدر اسلام را در قالبی که بتواند فضای آن زمان را نیزبازسازی کند، یکی از انتظارات خود از سینماعنوان کرده‌اند و فیلم "محمد رسول‌الله" را به‌عنوان یک مثال در افقی که قصد پیشروی به‌سویش‌دارند، مورد اشاره قرار داده‌اند. با این زمینه و ایده‌آل، فیلم "سفیر" یک فیلم مطلوب است و حتی بعنوان نخستین گام، چیزی فراتر از حد انتظار.

"سفیر"، یک فیلم قصه‌گو است. قصه‌ای را تخت و هموار می‌گوید. هیچ‌گاه ملال‌آور نمی‌شود و به‌رغم طولانی بودن فیلم، تماشاگر را به‌دنبال خود می‌کشد. فیلم، میخواهد حکایتگر کوشش و ایثار مسلمانان صدراسلام و یاران ائمه‌اطهار در



گسترش اسلام و مبارزه با ستمگران و مخالفان اسلام، باشد. در این راه و با این هدف، "سفیر" فیلم موفقی است.

مرگ یزدگرد

■ ساخته‌ی: بهرام بیضائی

بیضائی در پایان فیلمش، براین نکته تاکید کرده است که فیلم "مرگ یزدگرد" ثبت اجرای صحنه‌ای همین نمایشنامه است که در سال ۵۸ بر روی صحنه تئاتر چهارسو آمده. خوب اگر موضوع درحد کوشش برای ماندگاری اجرای یک نمایشنامه است، حرفی نداریم، همان‌گونه که می‌شود از کتابهای خطی روبه‌فرسودگی یا عکسهائی با همین وضعیت، فیلم گرفت و آنها را حفظ کرد. اما اگر قرار باشد که فیلم ساختن از روی یک نمایشنامه، کاری سینمائی باشد و تئاتری نباشد، آن وقت "مرگ یزدگرد" حرف برمی‌دارد.

فیلم، بجز چندنما، به‌تمامی در یک آسیاب جریان دارد. صحنه عمومی تئاتر، در اینجا تقسیم به‌نماهای کوچکتر شده است. هر جا که نوبت‌بازی به‌یک بازیگر می‌رسد، دوربین به‌سوی او متوجه می‌شود. دکوپاژ فیلم و خرد کردن نماهای عمومی، درهمین حد است. آسیابان حرف می‌زند، دوربین او را نشان می‌دهد. زنش حرف می‌زند، دوربین او را نشان می‌دهد. دخترش، موبد و ملازمان یزدگرد نیز چنین وضعیتی در فیلم دارند. بازیها

(حـرکات و نحوه ادای کلمات) خوب اما سخت تئاتری است و قاعدتا، همچنان که در آغاز گفته شد، چون بیضائی قصد ثبت اجرای صحنه‌ای را کرده، تعمد داشته که چنین باشد. دوربین در حد عکسبرداری از صحنه به‌کار رفته است و باتوانائی‌هائی که در فخیمی ـ فیلمبردار فیلم ـ ووسواسی که در بیضائی سراغ داریم، این هم تعمدی به‌نظر می‌رسد.

اشتباه نشود، فقط بیرون رفتن از فضای بسته وحرکتهای پرپیچ و خم دوربین، فیلم را سینمائی نمـی‌کند. همچنان که کارکردن در فضای بسته و محدود و دوربین پرسکون دلیل کافی برتئاتری‌بودن نیست. اما به‌هرحال، سینما اصولی دارد (سناریو ـ دکوپاژ ـ دوربین ـ نور ـ مونتاژ ـ بازی ـ و...) که نیازی به‌یادآوری این اصول به‌آدمی مثل‌بیضائی نیست. او فقط یکی دوجا هست که از دوربین و کادر بسته‌فیلم، استفاده سینمائی می‌کند. یک‌جا، تصویر درشتی از ماسک یزدگرد که خون از آن بیرون می‌زند. دو سه نما که یک بازیگر وارد کادر بازیگر دیگر می‌شود. و چند نما که دوربین از روزن‌های آسیـاب به‌بیرون سر می‌کشد. و آن صحنه آمدن "تازیان".

از حیث محتوا، "مرگ یزدگرد" بازگوینده همان وسوسه همیشگی بیضائی‌ست: پرداختن ضد کلیشه‌ای به‌موضوعهای ظاهرا بدیهی و کاوش در زوایای پنهان آن. بطوریکه در پایان، نتیجه‌ای دگرگون و مخالف با تصور ظاهرا بدیهی آغازین حاصل شود. همان علامت تعجبی (!) که بیضائی در مقابل کلمه "تاریخ" در آغاز فیلمش گذاشته، به‌تمامی، دیدگاه او را نسبت به‌مسائل نشان می‌دهد: تمسخر و تحقیر. و نه آن که بگوئیم دیدگاه او در مـرگ یـزدگرد نسبت به‌آن واقعه تاریخی درست هسـت یا نیسـت. بلکه قصد، فقط تشریح دیدگاه بیضـائی نسبت به‌مسائل مختلف است که عمومیت هم دارد. بیان دور از دسترس او، درست به‌همین دلیل است.



بیضائی از تن اسطوره‌ی مرگ یزدگرد بـه دست آسیابانی که چشم طمع به زر و سیم همراه اودوخته بود، غبـاررویی می‌کند، روی دیگر سکه را نشان می‌دهد، و ظالـم و مظلوم واقعی را می‌نمایاند. این سنـت شکنی و نگـاه تازه بیضائی، فی‌نفسه ارزشمند است اما فیلم "مرگ یزدگرد"، تنها برای نگهداری در آرشیوهای هنری جهت مطالعه محققان تئاتر ـ و احتمالا تاریخ ـ مناسب است. آن هم اگر بتوان از لابلای استعاره‌ها و بازی در بازیهاو دوپهلوگفتن‌ها، موضع صریح بیضائی را دریافت. فیلم، بسیار کشدار و ملال‌آور است. تماشاگر، به احترام بیضائی (احترامی ناشی از ووسواسی کهاو در کارش دارد. به‌طوریکه وقتی لازم می‌بیندحتی برای چند صحنه خیل عظیم سپاه "تازیان" را با ساز و برگ کامل بازسازی کند، این کار را می‌کند) و به‌انتظار پایانی مغایر با سکون و رخوت سراسر فیلم، این ملال را تاب می‌آورد. اما در پایان، تنها احساسی که در او حاصل می‌شود، رضایت‌از تماشای فیلـمی از بهرام بیضائی است. وسوسه‌ای که در چند سال اخیر، همواره با دوستداران‌سینما و پیگیران کار بیضائی همراه بوده است. فقط در همین حد.

در پایان، اشاره به‌انتهای فیلم و آن پیام یک خطی و معـلق بیضائی نیز ضروریست. اشاره به‌مسیر و راهی که افراد سپاه از آن می‌آینـد و بعد هم جملهٔ " داوران واقعی در راهنــد"، آنقدر تلگـرافی و لق هست که بتوان نادیده‌اش گرفت وانتظار رسالت و دامن زدن به‌بحثی را از آن برید.

راتاتاپلان

■ ساخته‌ی: مائورتیونیکه‌تی

در یک صحنه از فیلم، "کلمبو" (به نقش بازیگر و در اصل سازنده فیلم) از پلکان اندرونی محل مسکونی‌اش به بالا می‌رود که در پسزمینه بر روی دیوار عکس‌هائی از باسترکتیون و چارلی چاپلین را می‌بینیم. این صحنه فشرده و گویای کل فیلم است.

اول اینکه سرسپردگی و اشتیاق سازنده را به کمدنیهای کلاسیک تاریخ سینما به‌وضوح نشان می‌دهد. دوم اینکه این اشتیاق در همین حد و در پسزمینه است و بس. اثر کمدینهای معروف‌درفیلم رور و دست نیافتنی و گنگ و گذرا است بطوریکه کار را ناموفق باقی گذاشته است. "نیکه‌تی" فیلمی اپیزودیک (چند پاره‌ای) ساخته است. هرپاره‌جدا از بقیه و عمدتا حول سه قسمت می‌چرخد: ناکام ماندن در استخدام به‌عنوان مهندس در یک‌شرکت و پیشخدمت یک بوفه صحرائی و بازیگر یک گروه نمایشی سیار شدن که کلمبو در هر سه شغل شکست می‌خورد.

فیلم نشان‌هائی تنها در تیپ کلمبو ازکمدین‌های سرشناس سینما دارد. بعنوان مثال او حرف نمی‌زند و قیافه سرد و صورت چهارگوشی داردکه یادآور باسترکیتون است. عینک و وضع ظاهری‌اش در روال "هارولد لوید" و "وودی آلن" است و طرز راه رفتنش چارلی را بیاد می‌آورد و بالاخره حیف و دریغ که فیلم با همه قابلیت‌های بالقوه‌اش محصول شتاب و ذوق‌زدگی یک مشتاق سینمای کمدی از آب درآمده است.

فرار از زندان سه‌گوویا

■ ساخته‌ی: میگوئل اریب

جملگی تماشاگران قبل از ورود به‌سالن‌سینما قصه و انجامش را می‌دانند. اسم وسنت اینگونه فیلمها و نمایش شماری از این رشته‌کار بکرات چنین دانشی را در همگان بجا گذاشته است. اما به‌راستی چه خصیصه‌ای در فیلم وجود دارد که فیلم را برغم داشتن زیرنویس انگلیسی و زبان اصلی یعنی اسپانیولی و حتی زبان محلی "باسکی" همه را از اول تا آخر در سالن نگه می‌دارد؟

فیلم خوب است، چون سناریو بسیار خوبی دارد، تعداد حوادث در طول فیلم درست پخش شده است، ریتم اتفاقات نه سریع است و نه‌کند (فصول بازبینی‌ها را توسط محافظین بیادآوریم)، زمان سنجی فیلم دقیق است که از این طریق اضطراب بجا و درخور به تماشاگر منتقل می‌شود، فضاسازی متناسب است (محیط داخل و خارج زندان را با هم مقایسه کنیم)، تدوین و ضرب فیلم شایسته است، و بالاخره سازنده کار فیلمسازی را بلد است و می‌داند که حرفش را چگونه بیان کند. لذا تماشاگر قصه بارها شنیده را باز هم با اشتیاق می‌شنود و گلایه‌ای ندارد، چون فیلمی خوش ساخت را دیده و لذت برده است.

واین نکته قابل توضیح است که ماجراواقعی است و فرار زندانیان باسکی در ۱۹۶۷ (قبل از مرگ قریب‌الوقوع فرانکو در اسپانیا) تاثیر بسیاری بر افکار عمومی گذاشته بوده است.

چند فیلم در نگاهی شتابان

"دختر اسب" ساخته‌ی "ایگون شلگل" از آلمان شرقی، حکایت مکرر تعلق عاطفی یک‌نوجوان به یک حیوان است. با همان کش و واکشها در داستان که امید و ناامیدی را در دنیای کوچک نوجوان سبب می‌شود. بعد هم تن سپردن او به این واقعیت که باید از محبوبش دل بکند. فیلم، به‌آن شکل طولانی، بسیار بی‌رمق و خسته‌کننده است. و با یک مونتاژ دوباره، می‌تواند فیلمی

تحمل‌پذیرنیم ساعته از آن درآید که تازه آن‌هم بیشتر به‌درد فستیوال فیلمهای کودکان و نوجوانان می‌خورد.

"بعضی وقتها به‌زندگیم نگاه می‌کنم" ساخته "اورلاندوروخاس" از کوبا، روایت "هری بلافونته" بازیگر و خواننده سیاهپوست آمریکائی از ستمهای حاکمان آمریکا نسبت به‌سیاهپوستان است. فیلم‌را کلا می‌توان به‌چهار بخش تقسیم کرد: تکگوئی‌های بلافونته، صحنه‌هائی از فیلمهای او، اجرای چند آهنگش در لابلای فیلم، و تکه فیلمها و عکسهای مستند که حاکی از ستمدیدگی سیاهان است. فیلم، به‌رغم آن که تحرک ندارد و تک گوئیهای بلافونته را در کادرهای بسته و بدون قطع ضبط کرده است، کـارگردان بـا مونتاژ خوبش، فیلم را از کسالت نجات داده است.

"بالینت فابیان به‌سوی خدا می‌رود" ساخته "زولتان فابری" از مجارستان، فیلمی خوب از یک استاد است. فابیان پس از بازگشت از جبهه جنگ (جهانی اول)، براثر وقایعی که در زندگی‌خصوصی و اجتماعـی‌اش رخ مـی‌دهد، دچار نوعی نگرش فلسفی می‌شود و در پایان خود را به‌طناب ناقوس کلیسا حلق‌آویز می‌کند. فیلم، فضای سرد و مرده زندگی فابیان را بخوبی القا می‌کند.

"افسانه چـانگ یانگ" ساخته "یوون جون" و "لیون ریونگ گیو" از جمهوری دموکراتیک خلق کره، یک فیلم هندی خسته کننده است که معلوم نیست به‌چه دلیل، آنقدر کش آمده تا فیلمی دو قسمتی هم شده است. فیلم در روال دخترگلفروش و سالهای جدائی، فیلمی احساساتی و سانتیمانتال است که‌پیامهای‌اجتماعی و ضد ظلم آن نیز، در حد همان فیلمهای نامبرده، باقی می‌ماند.

"دنیـای انسانی" ساخته‌ی "گریگورسکو" از کشور رومانی یک فیلم مستند درباره نابهنجاریهای جهان امروز است: ظلم و فقر و آلودگی محیط زیست و.... "گریگورسکو" در عین حال فیلمبردار و تدوین‌گر فیلم نیز بوده و منهای صحنه‌های جنگ هوائی، کل کار از آن اوست. فیلم برای تماشاگر ایرانـی قابل تمتع نبود، چرا که این نوع کار، تلفیقی است از متن خواندنی به‌همراه نمایشی از صحنه‌های مربوط به‌آن، که با تدوین دقیقی ترکیب را دلپذیر می‌کند. اما فیلم به‌دلیل پرگوئی‌اش و به‌لحاظ دوبله نبودن و وضع نمایشی بد و صدای خراب بلندگوها - (در سالن شماره یک سینما عصر جـدید) بسیار خسته‌کننده بود و هر کس انتظار نوشته پایانی را داشت.

"سقوط کندور" ساخته "سباستیان آلارکون" تنها در حد دیدن این دست از فیلمهای ساخت شوروی خوبست. جوانی به‌نام "مانوئل" به‌گارد شخصی دیکتاتوریک کشور بی‌نام در آمریکای لاتین ملحـق می‌شود و بـزودی در زمره یاران نزدیک دیکتاتور قرار می‌گیرد. انقلابیون در تدارک حمله بـه پایتخت هستند. مانوئل که با تردید به‌سوی امپراتور رفته و در لباس یک مزدور عمل کرده است، در آخرین صحنه‌های فیلم پس از استحاله روحی و فکری دیکتاتور را نابود می‌کند و از رادیو می‌ـ شنویم که انقلابیون، پایتخت را محاصره کرده‌اند. فیلـم در رده این نوع روایتها و بازسازیها قرار دارد که پس از انقلاب، فرصتهای فراوان بـرای دیـدن این‌گونه روایتها داشته‌ایم و سقوط کندور چیز جدیدی ارائه نمی‌کند.

و فیلمهای دیگر

در بخش مسابقه، چند فیلم بلند دیگر نیز به‌نمایش درآمد:

آمـوزگار جـوان ساخته وانگ جونشرنگ از چین — بدرانا ساخته "سوریا دوریا" از ترکیه — پسران و دختران قهرمان از چین — روزهای سبز ساخته‌ی استانیسلاویدریکا از لهستان — خـان اسپاروش ساخته لیودمیل استایکوف از بلغارستان — قلعه پنجم ساخته بلال صابونی از سوریه — دنیای بـدون آسمان ساخته میرسیادراگان از رومانی — طلوعـی بـه‌درازای شب ساختـه ولواماتی‌جکا از چکسلواکی.

فیلمهای کوتاه این بخش عبارت بودند از: مرگ برآمریکا (عبدالله زاده) ـ نقاشی برای یک پرنده (ل. پویا) ـ اراده یک ملت (ازجمهوری دمکراتیک صحرا) ـ تخم مرغ پخته، جمال درسرزمین تصاویر (ت. ابراهیم) ـ جزیره‌هائی در آسمان ـ (دیتر فیل) ـ جای پا روی شن (ر. بن‌مختار) ـ پلاتینوس حیرت زده (جان شاو) ـ مکتشف‌حادثه جو (ن. یومورا) ـ مقابله (کیانوش عیاری) ـ تشریح (ا. پوپسکوگوپو) ـ سیب‌ها (ن. کوبار) ـ مرجان و هم‌نشینانش (دیتمار فیل) ـ پل‌قایقی (م. بـابور) ـ شوالیه ایتالیا (ریناتوماتسولی). بیروت اوت ۸۲ (آرت زولوف) ـ تبر (احمد عربانی)

سینمای ایتالیا از نئورئالیسم تا امروز

نوزده فیلم در این بخش گنجانده شده بود که به‌ترتیب تقدم سال تهیه عبارت بود از: رم شهر بی‌دفاع (۱۹۴۵) و آلمان سال صفر (۱۹۴۷) ساخته‌ی روبرتو روسللینی ـ دزد دوچرخه (۱۹۴۸) ساخته‌ی ویتـوریودسیکا و چـزاره زاواتینی ـ ۱۲ سـاعت زندگی (۱۹۵۰) ساخته‌ی لوئیچی زامپا ـ معجزه در میلان (۱۹۵۰) و قلدر محله (۱۹۵۴) ساخته‌ی دسیکا و زاواتینـی ـ جاده (۱۹۵۴) سـاخته‌ی فدریکو فلینی ـ ژنرال دلارووره (۱۹۵۹) ساخته‌ی روبرتو روسللینی ـ جنگ بزرگ (۱۹۵۹) ساخته‌ی ماریو مونیچلی ـ همه بسوی‌خانه (۱۹۶۰) ساخته‌ی لوئیچـی کومنـچینی ـ سالواتوره جولیانو (۱۹۶۱) و دستها روی شهر (۱۹۶۳) ساخته‌ی فرانچسکوروزی ـ تروریست (۱۹۶۳) ساخته‌ی جان فرانکو دبوسیو ـ انجیل به‌روایت متی (۱۹۶۴) ساخته‌ی پیرپائولو پازولینی ـ نبرد الجزایر (۱۹۶۶) ساخته‌ی‌جیلو پونته کـوروو ـ اعترافات یک کمیسر پلیس به‌دادستان جمهوری (۱۹۷۰) ساخته‌ی دامیانو دامیانی ـ کارگران به‌بهشت می‌روند (۱۹۷۱) ساخته‌ی الیوپتری ـ برادر خورشید، خواهر ماه (۱۹۷۲) ساخته‌ی فرانکو زفیرەلی ـ هیولاهای روز (۱۹۷۸) ساخته‌ی ماریو مونیچلی، دینوریزی، اتوره اسکولا.

چشم انداز سینمای کوبا

* یکی از هفت بخش نمایش‌فیلم در نخستین فستیوال بین‌المللی فیلم فجر به "چشم‌انداز سینمای کوبا" اختصاص یافته بود. در این بخش یـازده فیلم بلند سینمائی بهمراه یک فیلم کوتاه (رالینگو ۱۸) بنمایش درآمد. غالب این آثار فیلمهائی بودند که پیش‌از این نیز در تلویزیون به‌نمایش درآمده‌اند. بەاین جهت تمامی آنها بجز فیلم "بعضی‌وقتها به‌زندگیم نگاه می‌کنم" ـ ساخته‌ی اورلاندورخاس ـ که بزبان انگلیسی بنمایش درآمد، بقیه‌ی آثار دوبله بفارسی بودند. قابل توجه است که تلویزیون آثار بسیار زیاد و ارزنده دیگری هم از سینمای کوبا دراختیار دارد. فیلمهائی همچون "بازماندگان"، "شام آخر"، "خاطرات دوران عقب‌ماندگی" و... که از آثار شـاخص و معروف سینمای کوبا هستند و جای این فیلمها در چنین "چشم‌انداز"ی خالی است.

سینمای کوبا بعد از انقلاب در این کشور از رشد و شکوفائی قابل تحسینی برخوردار بوده‌است، از این‌روست که با تاکید می‌توان گفت سینمای کوبا اینک در میان سینمای‌جهان

از مکانی والا برخوردار است. جالب توجه است که تا دیروز برای ساختن فیلمهائی باجهتی انقلابی و مردمی به‌مکزیک می‌رفتند (زنده باد مکزیک) و امروز برای ساختن چنین آثاری به‌کوبا می‌روند (من کوبا هستم).

"چشم‌انداز سینمای کوبا" با فیلم "۱۲ صندلی" ساخته‌ی "توماس گوتیه رزآلئا" فیلمساز شهره‌ی کوبائی، در روز ۱۲ بهمن ماه آغاز شد. براساس داستان این فیلم پیش از این نیز در کشورهای دیگر آثاری ساخته شده است. ماجرای فیلم برمیگردد به۱۲صندلی متعلق به‌یک خانواده اشرافی که گفته می‌شود در میان یکی از آنها جواهرات آن خانواده اشرافی پنهان است. صندلی‌ها دست بدست می‌گردد و با این گردش ماجراهای جالب و پرطنزی ایجاد می‌شود.

در سیزدهم بهمن فیلم "مباشر" ساخته‌ی "سرجیو جیرال" بنمایش درآمد (این‌فیلم با نام "گروه تعقیب از تلویزیون پخش شده) و در روز ۱۴ بهمن فیلم پر ظرافت "مرگ یک بوروکرات" ساخته‌ی آلئا. فیلمی طنزآلود و گیرا و هجویه‌ای بر دیوانسالاری، که‌کوبای پس از انقلاب با آن (بوروکراسی) به‌ستیز برخاست. فیلم با یک نوشته آغاز می‌شود که درآن این فیلم به‌تمامی هنرمندان کمدی سینما تقدیم شده است. در حقیقت فیلم‌تکه‌های زیادی از حرکتهای مهر و نشاندار کمدین‌های ارزنده سینما را در خود جای داده است. در روز ۱۵ بهمن فیلم "حماسه ژنرال خوزه" ساخته‌ی خورخه فراگا و در روز ۱۶ بهمن فیلم "من کوبا هستم" بنمایش درمی‌آید.

"نگهبان مرزی" ساخته‌ی "اوکتاویوکورتازار و "مردی از مای‌سی‌نکو" ساخته‌ی مانوئل‌پرز فیلمهائی هستند که در روزهای ۱۷ و ۱۸ بهمن بنمایش درآمد. (هر دو فیلم از تلویزیون پخش‌شده. فیلم اول با نام گشت مرزی) "معلم" به‌کارگردانی اوکتاویو کورتازار فیلمی که تاکنون نیز دوبار از تلویزیون نشان داده شده است در روز ۱۹ بهمن به‌تماشا گذاشته‌شد. این فیلم ماجرای جوانی است که داوطلب تدریس در مدارس روستائی است. او برای‌تدریس با مشکلات بسیاری روبرو می‌شود از جمله آنکه بخاطر سن کم مورد بی‌توجهی روستائیان واقع می‌شود.

در روز چهارشنبه ۲۰ بهمن، "مالوآلا" به‌کارگردانی سرجیو جیرال و در روز بعدفیلم کوتاه "رالینگو ۱۸" بهمراه فیلم بلند "بعضی وقتها بزندگیم نگاه می‌کنم" نشان داده‌شد. این فیلم دربخش مسابقه نیز شرکت داشت. فیلم مربوط است به "هری بلافونته" خواننده و بازیگر سیاهپوست سینمای آمریکا که بصورت روایتی مسائل سیاهپوستان و مصائبی را که برآنها رفته است بازگو می‌کند. این شخص بخاطر مبارزاتش مجبور به‌ترک آمریکا شد واینک در کوبا بسر می‌برد. فیلم "ریونگرو" به‌کارگردانی مانوئل پرز در روز جمعه ۲۲ بهمن پایانی بود بر"چشم‌انداز سینمای کوبا".

نمایشهای ویژه

نکته قابل توجه این بود که هر یازده فیلم بلند این بخش دوبله به‌فارسی بود واین نشان می‌داد که همه این فیلمها از منابع داخلی و عمدتا از دفاتر واردکنندگان

فیلم تامین شده است. اما بجز یک فیلم که روز ۲۲ بهمن از تلویزیون پخش شد و پیش از این نیز در کانونها و مراکز فرهنگی به‌نمایش درآمده، هیچ یک از فیلمها نمایش عمومی نداشته‌اند. بنابراین باوجود این فیلمهای دوبله شده و آماده نمایش که برای جشنواره‌نیز مناسب تشخیص داده شده است، وضعیت اسفبار اکران عمومی سینماها، تعجب‌آور است.

فیلمهای بلند این بخش عبارت بودند از: گرگهای دریا (آندرویومک لاگلن) ــ پسران آفتاب (هربرت راس) ــ چایکوفسکی (ایگور تالانکین) ــ دانی تراویس (روی بولتینگ) ــ پاویون جی (ال ــ پینتلیج) ــ سالهای آتش زیر خاکستر (محمد الاخضر حمینه) ــ فرار (الکساندر آلوف ــ ولادیمیر نائوموف) ــ حق دوست داشتن (اریک لوهانک) ــ سراینده سرود شیلی (دین رید) ــ سه هزار مایل تعقیب (چارلز آرنولد) ــ پنجمین حمله (استیپ دیلیک). و فیلمهای کوتاه: فلسطینی‌ها (و. چوگالین) ــ آزادی آمریکائی (پرویز کلانتری طالقانی) ــ زن صحرائی، صحرای غربی و موسسات دمکراتیک (از سینمای الجزایر) ــ سلندر (واروژ کریم مسیحی) ــ پشت صحنه (روح‌الله امامی) ــ ماورای پهنه‌ای از یخ (جان شاو).

چشم‌انداز سینمای ایران، پس از انقلاب اسلامی

در بین فیلمهای بلند این بخش، تنها فیلم "جاده" ساخته "محمدعلی سجادی" پیش از جشنواره نمایش عمومی نداشته است که به‌دلیل همزمانی با نمایش فیلم "حاجی واشنگتن" تماشاگرش را از دست داد، درحالیکه روز پیش از آن، در همین بخش برنج خونین (فیلمی که شب قبل از تلویزیون پخش شده بود) به‌نمایش درآمد. با این حال، ترتیب الفبائی فیلمها، چنین وضعی را بمبرنامه‌های این بخش تحمیل کرده بود. فیلمهای بلند این چشم‌انداز عبارت بودند از:

آفتاب‌نشین‌ها (مهدی صباغ‌زاده) ــ اعدامی (محمدباقر خسروی) ــ از فریاد تا ترور (منصور تهرانی) ــ برنج خونین (امیر قویدل، اسدالله نیک‌نژاد) ــ ساز دهنی (امیر نادری) ــ جاده (محمدعلی سجادی) ــ جنگ اطهر (محمدعلی نجفی) ــ خونبارش (امیر قویدل) ــ خانه آقای حقدوست (محمود سمیعی) ــ دادا (ایرج قادری) ــ دانه‌های گندم (حسن رفیعی) ــ در محاصره (اکبر صادقی) ــ دست شیطان (حسین زندباف) ــ سقوط ۵۷ (باربد طاهری) ــ طلوع انفجار (پرویز نوری) ــ عصیانگران (جهانگیر جهانگیری) ــ فرمان (کوپال مشکات) ــ فصل خون (حبیب کاوش) ــ کرکسها میمیرند و مرز (جمشید حیدری) ــ موج توفان (منوچهر احمدی) ــ هجرت (میلاد).

اغلب فیلمهای کوتاه این بخش، برای اولین‌بار در جشنواره به‌نمایش درآمد و چند فیلم نیز تولید پیش از انقلاب است: طلوع فجر (مرادخانی، پارسائی) ــ مرگ بر آمریکا (رضا شبیری) ــ جرم ما اینست، وقوای مسلح (سینا صادقیان) ــ قصه بیداری (جمال شورجه) ــ روح خدا، واین صدای توست (صمد تواضعی) ــ به‌ترتیب قد (کیومرث پوراحمد) ــ ۵ روز مقاومت در آبادان انهدام اسکله البکر، شهادت‌طلبان (کار گروهی) ــ آخرین اعلامیه امام (حمید لیقوانی) ــ کوره‌پزخانه (محمدرضا مقدسیان) ــ قصه خیابان دراز

(خسرو معصومی) ـ تهران پایتخت ایران است،و قلعه (کامران شیردل) ـ دین من خون من شهر من، جنگ جنگ تا پیروزی، بیعت (یوسف ایروانی) ـ ماجرای رحیم (قهرائی).

سرخپوستان و سیاهپوستان در سینما

فیلمهای این بخش، نمایشگر مبارزات این رنگین‌پوستان ستمدیده علیه ستمگران و یا حکایت کننده مصائبی بود که برآنان رفته است. از یازده فیلم این بخش، هفت فیلم پیش از این در سینماها و یا تلویزیون به‌نمایش درآمده و چهار فیلم دیگر نیز دوبله به‌فارسی بود (به نشانه آماده نمایش بودن آنها) یازده فیلم مزبور، اینها بودند:

نوری برفراز دار (هلموت نیچه) ـ ساندر (مارتین ریت) ـ کاستر از غرب (رابرت سیودماک ـ قبلا بانام "فاتح غرب" در تلویزیون و سینماها نمایش داده شده) ـ ساندر ۲ (ویلیام گراهام). آپاچی (رابرت آلدریچ) ـ آفتاب سیاه، پاتریس لومومبا (الکسی اسپشنو) ـ بلاک جوی (آنتونی سیمونز) ـ کشتار در سند کریک (آرتور هیلر) ـ اتو ـ بیوگرافی میس‌جین پیتمن (جان کورتی) ـ هرگز مبارزه نخواهم کرد (ریچارد. تی.هفرون) ـ ببرها گریه نمی‌کنند (پیتر کالینسون).

سینمای کودکان و نوجوانان

در این بخش، تعدادی فیلم کوتاه و بلند ویژه کودکان و نوجوانان به‌نمایش درآمد که بجز چند فیلم، بقیه برای نخستین‌بار نمایش داده‌می‌شد. فیلمهای این بخش نیز، تماما دوبله به‌فارسی بود. فیلمهای بلند این بخش عبارت بودند از: ابراهیم در گلستان (ایرج امامی) ـ ویتی وببر (ولفگانگ ریتر من ـ جان لانزبری) ـ جنگ ستاره‌ها (جورج لوکاس) ـ مجارها (زولتان فابری) ـ بامبی (تام کودریک) ـ فرار از کوهستان جادو (جان هاف) ـ پسر توفان (هنری سفرن) ـ استیوی، سامسون و دلیله (استیو هاکنر) ـ صدویک سگ خالدار (ولفگانگ ریترمن) ـ باغبان اسپانیائی (فلیپ لیکاک). و فیلمهای کوتاه: (آراپیک باغداساریان) ـ ماجرای لوئی دیکسی (وار استینلو) ـ دیدار (ف. انگلسکو) ـ بچه و درنا (از سینمای ژاپن) ـ شاهزاده و ماه ـ نوشیدنی سحرآمیز (ل. سیریو) ـ شیر و شیر (ن. کوبار) ـ چنین کنند حکایت (محمدرضا اصلانی) ـ بهترین‌های والت دیسنی ـ کودک و نی (ک. واتانابه) ـ کلانتر (آ. نیکولائو).

بخش فیلمهای ۸ و ۱۶ میلیمتری

این بخش را می‌توان ناموفق‌ترین بخش جشنواره فجر نامید و اصولا می‌توان‌چنین نتیجه‌گرفت که نمایش فیلمهای آماتوری و نیمه حرفه‌ای همزمان با فیلمهای سی‌وپنج‌میلیمتری در این جشنواره، یک اشتباه بود. دوستداران سینما که می‌توانستند تماشاگر این بخش‌هم باشند در این وانفسای کمبود فیلمهای قابل دیدن در اکران عمومی، ترجیح دادند بجای

تماشای فیلمهای هشت و شانزده میلیمتری، تماشاگر فیلمهای سی‌وپنج‌میلیمتری باشند.

فیلمهای این بخش در سه سالن سینماتک موزه هنرهای معاصر، تئاتر شهر و بالکن سینما آفریقا به‌نمایش درآمد و به‌علت برنامه‌ریزی نادرست آن، در روز اول یک سالن به‌کلی فیلمی نمایش‌نداد، و در دو سالن دیگر، صبح روز اول فیلمی به‌نمایش درنیامد. روزهای بعدی‌نیز گاهی نمایش فیلمها با بی‌نظمی توام بود. فیلمها دیر می‌رسید و یا گیشه بلیتی برای فروش نداشت. به‌عوامل فوق، پراکندگی سالنهای نمایش دهنده را نیز باید افزود. بهتر آن بود که فیلمها فقط در یک سالن ـ مثلا موزه هنرهای معاصر ـ نمایش داده می‌شد تا پراکندگی موجود، تبدیل به عاملی در جهت سوت کور بودن سالنهای نمایش نشود. در حالیکه برای بخش پرخواستار "سینمای ایتالیا از نئورئالیسم تا امروز" دو سالن کم‌ظرفیت (کانون فیلم و سالن شماره ۲ سینما عصر جدید) درنظر گرفته شده بود، اختصاص‌دادن سالن بزرگ سینما آفریقا (آنهم فقط‌بالکن) برای نمایش فیلمهای ۱۶ میلیمتری، یک انتخاب نادرست بود. و در حالیکه سال گذشته در جشنواره محراب سالن موزه هنرهای معاصر پذیرای مشتاقان فراوان فیلمهای آماتوری بود، امسال تماشاگران هر نوبت این فیلمها حدود بیست، سی، پنجاه و به‌ندرت صد نفر بود. همچنین به‌رغم برنامه از پیش اعلام شده، جلسات پرسش و پاسخ نیز برگزار نشد.

فیلمها در دو بخش مسابقه و جنبی (در هر دو قسمت ۸ و ۱۶ میلیمتری) نمایش داده شد و مسئولان این بخش، فیلمهای سه روز نخست را به‌همراه تعدادی‌فیلم تازه، در روزهای ۲۳ تا ۲۵ بهمن تمدید کردند.

جوایز

جشنواره فجر، پس از آن که دو روز اضافه بر برنامه اعلام شده خود در دو سالن چند فیلم را به‌طور فوق‌العاده به‌نمایش گذاشت، عصر روز ۲۴ بهمن به‌کار خود پایان داد. مراسم پایانی جشنواره، در سالن سینما آزادی برپا شد. در این مراسم، دکتر کمال حاج سیدجوادی معاون فرهنگی وزارت ارشاد، حسین وخشوری دبیر جشنواره، حجت‌الاسلام گل محمدی سرپرست کمیته گزینش فیلمها و محمدعلی اثنی‌عشری سرپرست مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی و دبیر بخش فیلمهای ۸ و ۱۶ میلیمتری جشنواره، سخن گفتند و گزارش کارجشنواره را به‌حاضران ارائه کردند.

هرچند که در این مراسم هم ترکیب هیئت داوری اعلام نشد اما حجت‌الاسلام گل محمدی گفت: "ازآنجا که در این جشنواره نتوانستیم از میان فیلمهای ۳۵ میلیمتری، فیلمی را به‌عنوان الگو انتخاب کنیم، لذا به‌هیچ یک از این فیلمها جایزه‌ای داده نمی‌شود ولی امیدواریم در سالهای آینده بتوانیم به‌فیلمها جایزه بدهیم."

هیئت داوران فیلمهای ۸ و ۱۶ میلیمتری (محمد اعتصامی، محمود نظرعلیان، ناصر عبدالهی‌نگار، حمید دهقانپور، سیف‌الله‌داد، رضا انصاریان، و اکبر حر) برندگان این بخش را به‌ترتیب زیر اعلام کرد:

- **فیلم ۱۶ میلیمتری "بربال ملائک" ساخته محمود بهادری ـ برنده دیپلم افتخار**

گزارش جشنوارهٔ فجر

بعنوان بهترین فیلم مستند بلند از جنگ تحمیلی. ● فیلم ۱۶ میلیمتری "من و مش‌کاظم" ساخته امیرحسین تهرانی ـ برنده دیپلم افتخار به‌خاطر بهترین فیلم مستند داستانی. ● فیلم ۸ میلیمتری "چهل شاهد" کار گروهی برادران بسیج مستضعفین ـ برنده دیپلم افتخار به‌خاطر بهترین فیلم مستند بلند از جنگ تحمیلی. ● فیلم ۱۶ میلیمتری "آمریکا نابوداست" کار حسین‌آقا کریمی ـ برنده دیپلم افتخار به‌خاطر بهترین فیلم مستند جمع‌آوری شده. ● فیلم‌های ۱۶ میلیمتری "به‌کدام مکتب است" و "خرمشهر شهر خون، شهر عشق" مشترکا برنده دیپلم افتخار به‌عنوان بهترین فیلم کوتاه از جنگ تحمیلی. ● فیلم ۱۶ میلیمتری "بشاگرد" ساخته جهاد سازندگی برنده دیپلم افتخار به‌خاطر بهترین فیلم مستند اجتماعی. ● فیلم ۸ میلیمتری "درس امروز" ساخته غلامرضا کریمی ـ برنده‌دیپلم افتخار به‌عنوان بهترین فیلم داستانی.

همچنین براساس تصمیم هیات داوران چند دیپلم افتخار به‌شرح زیر اهدا شد:

● شمقدری ـ بخاطر بهترین کارگردانی فیلم ۱۶ میلیمتری "یازهرا". ● اسماعیل تهرانی ـ بخاطر بهترین موسیقی متن فیلم ۱۶ میلیمتری "یازهرا". ● رضا خزائلی بخاطر بهترین سوژه عروسکی فیلم ۱۶ میلیمتری "باهم برای ایثار". ● محسن راستانی بخاطر بهترین فیلمبرداری مستند فیلم ۱۶ میلیمتری "خرمشهر ۶۱". ● سعید حاجی‌میری بخاطر بهترین کارگردانی فیلم ۱۶ میلیمتری "بچه‌های دیار صفا". ● طباطبایی ـ بخاطر بهترین فیلمبرداری فیلم ۱۶ میلیمتری "علمدار". ● مجید افشاریان ـ بخاطر بهترین بازیگری فیلم "علمدار" و بازیگر خردسال فیلم "ماجرای رحیم" مشترکا برنده دیپلم افتخار. ● ابراهیم کیهانی ـ بخاطر انتخاب بهترین تصویر و متن. ● یوسف اکرمی ـ بخاطر بهترین نورپردازی در فیلم ۸ میلیمتری "زیر گنبد کبود".

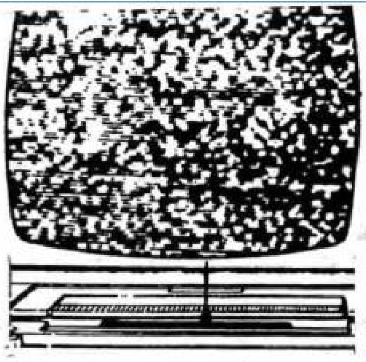
علاوه برآن، هیات داوران براساس اهداف خود و حمایت از فیلمسازان آماتور، به سینماگرانی که در خصوص جنگ کار کرده‌اند یک سکه آزادی به‌شرح زیر اهداء کرد:

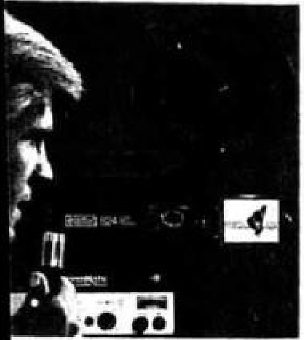
● عارف‌زاده ـ بخاطر ساختن فیلم "هفتاد و دو آذرخش" ● اورعی ـ بخاطرساختن فیلم "چهل شاهد". ● حمیدرضا دولتخواه ـ بخاطر ساختن فیلم "رابطه". ● شاپور رفوری ـ بخاطر فیلمبرداری فیلم "در مدار بغض". ● دولت آبادی ـ بخاطر بازیگری‌در فیلم "کفش نو". ● قدرت کاویار ـ بخاطر انتخاب بهترین تیتراژ. ● محمدرضا غفاری بخاطربهترین سناریوی فیلم "اسلحه و پل". ● سازندگان فیلم "حسنک کجائی" بخاطر بهترین کار عروسکی. ● سازندگان فیلم "صادق بالاجازاده" بخاطر بهترین کارگردانی. ● غلامرضا کریمی ـ سازنده فیلم "درس امروز" بخاطر بهترین فیلم داستانی.

همچنین اسامی هنرمندان شهید و یا معلول که به‌عنوان جایزه ۵ سکه آزادی به‌خانواده آنان تعلق می‌گیرد، به‌شرح زیر اعلام شد:

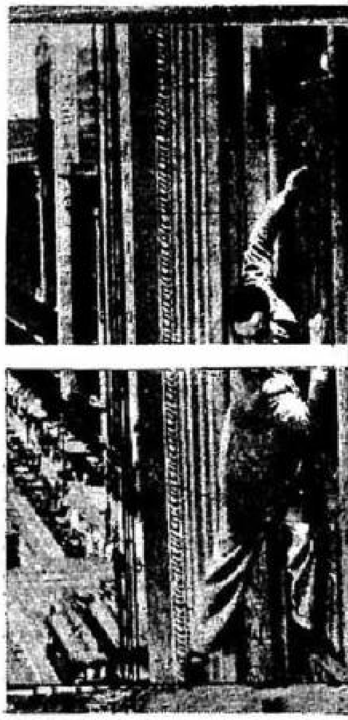
● خانواده شهید "حمیدرضا عرب بنی‌اسدی" فیلمساز آماتور کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. ● خانواده شهید "منوچهر کریمی موئد" فیلمبردار سیمای جمهوری اسلامی مرکز باختران. ● خانواده شهید "حاج محمدعلی طالبی" فیلمبردار دفتر مرکزی جهاد سازندگی. ● جواد شمقدری. ● سعید بخشعلیان.

جوایز برندگان، توسط دکتر بروجردی قائم‌مقام وزارت ارشاد اسلامی اهدا شد.





۲
مباحث تکنیکی





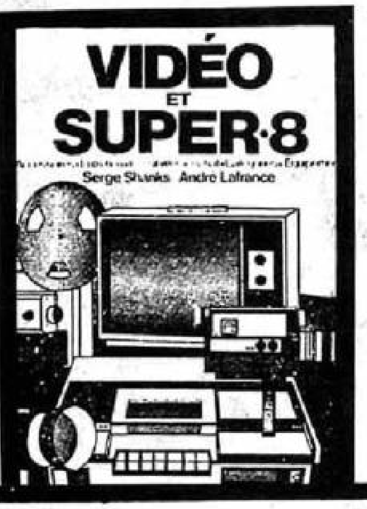


بخشی از: کتاب ویدئوو سوپر ۸

۲

●نوشته: سرژشانك_آندره لافرانس

ویدئو



شامل:

دوربین‌های رنگی. تله سینما. مونتاژ فیلم. انواع نوار ویدئو

در قسمت دوم کتاب "ویدئو و سوپر هشت"، که قسمت اول آن در کتاب قبلی به‌چاپ رسید، به‌دوربین‌های رنگی، تله سینما (وسیله‌ی تبدیل فیلم ۸ به نوار ویدئو)، مونتاژ فیلم ویدئو و همچنین انواع نوار ویدئو اشاره می‌شود.

● دوربین رنگی

دوربین‌رنگی‌تلویزیون یک دستگاه ظریف، پیچیده و نتیجتا گران قیمت است که باید با دقت انتخاب شود. مدلهای‌مختلف دوربینهای رنگی بایکدیگرتفاوتهای‌عمده دارند. دوربینهائی که برای مصارف غیر حرفه‌ای به‌بازار عرضه می‌شوند دارای لوله فتو سنترتیو Vidicon ۲/۵۴ میلیمتری بوده و خطوط افقی تصویر آنها برحسب مدل بین ۲۳۰تا ۳۰۰ خط‌است. ضمنا سیستم ضبط صدای‌آنها بین DB ۴۰ تا DB ۴۵ قدرت دارد.

قدرت نورگیری دوربین‌های ویدئوئی معمولا بین ۱۰ تا ۱۰/۰۰۰ فوت کندل Foot Candle است (یک فوت کندل عبارت از مقدار نوری است که از یک شمع روشن بر سطحی بمساحت یک فوت مربع می‌تابد. فوت کندل درعکاسی وفیلمبرداری واحداندازه‌گیری نوراست)

یعنی در این مقدار نور می‌توانند تصویری روشن و دقیق ارائه دهند. ضمنا از نظر درجه حرارت‌هوای‌محیط دوربین‌های ویدئوئی‌قادرندبین صفرتا ۴۰ درجه‌سانتی‌گراد کار کنند.

دوربین‌های ویدئوئی را می‌توان مستقیما بوسیله سیم به ویدئو ضبط‌های پرتابل متصل نمود. این‌دوربین‌ها بوسیله آداپتور مخصوص به‌ویدئو ضبط‌های‌خانگی نیز متصل می‌شوند.

همانطور که قبلا اشاره شد دوربین‌های ویدئوئی دارای دو نوع ویزور (چشمی) هستند. ویزور الکترونیک و ویزور اپتیک. ویزور الکترونیک در واقع یک مونیتور تلویزیونی کوچک است که تصویر را مستقیما از لوله فتو سنترتیو منعکس مینماید. ویزور اپتیک نیز مانند ویزور دوربین‌های رفلکس عکاسی، تصویری را که‌عدسی‌دوربین می‌بیند عینا به‌چشم تصویر بردار منتقل میسازد. ویزور‌های الکترونیک امتیاز دیگری هم دارند و دیدن تصویر ضبط‌شده بوسیله ویدئو ضبط‌از طریق ویزور است. یعنی می‌توان پس‌از پایان تصویر برداری بدون اینکه احتیاج به‌تلویزیون باشد، تصاویر ضبط شده را از طریق ویزور

دوربین دید .

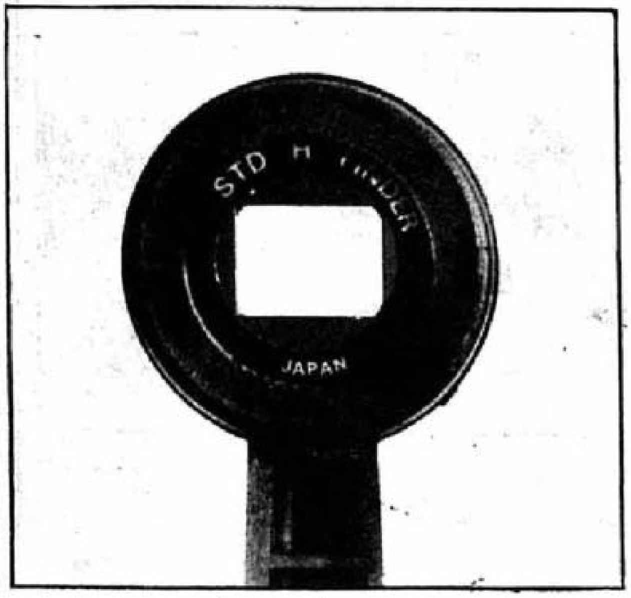
دوربین‌های ارزان قیمت ویدئوئی دارای عدسی‌های ثابت با فاصله کانونی ۲۵ یا ۲۸ میلیمتری باشند . دوربین‌های گران‌تر به‌عدسی‌های با فاصله کانونی متغیر (زوم) مجهز هستند که قدرت بزرگ نمائی آنها بسته به قیمت دوربین از سه تا شش برابر است .

دوربین‌های ویدئوئی برای حفظ تداوم رنگ‌بهنگام تغییر مقدار نور صحنه احتیاج بوسیله‌کنترل‌کننده‌دارند . در تصویربرداری رنگی دو عامل نقش عمده‌ای دارنـد : مقدار نور و حرارت رنگ Color Temprature .

مقدار نور که بستگی به‌قدرت منبع نور دارد و هـر قـدر منبع نور قویتر باشد مقدار نور بیشتر خواهد بود درمورد حرارت رنگ می‌توان این‌طور مثال زد که لامپ‌های فلورسنت دارای نور متمایل به‌آبی هستند در حالیکه‌نورلامپ های جیوه‌ای‌تمایل‌به‌نارنجی‌دارند . واحد سنجش‌حرارت رنگ Kelvin است . نورکاملا سفید مناسب برای‌فیلم‌برداری رنگی ، حرارت رنگی معادل ۳۲۰۰ درجه کلویـن دارد . بعضی از کارخانه‌های سازنده‌دوربین‌های‌ویدئوئی برای تصحیح حرارت رنگ ، فیلترهای مخصوص این کار را همراه دوربین می‌فروشند .

بعضی کارخانه‌ها این فیلترها را داخـل دوربیـن تعبیه کرده‌اند . بزبان تلویزیونی محل تنظیـم رنگ را Withe Balance می‌گویند .

اکثردوربین‌های‌ویدئوئی‌دارای لامپ کوچکی‌هستند که بهنگام ضبط تصویر روشن می‌شود و نشان میدهد کـه حمل ضبط بدون اشکال صورت می‌گیرد . بعضی از مدلها نیز دارای نور سنجی هستند که مقدار نور لازم برای هر

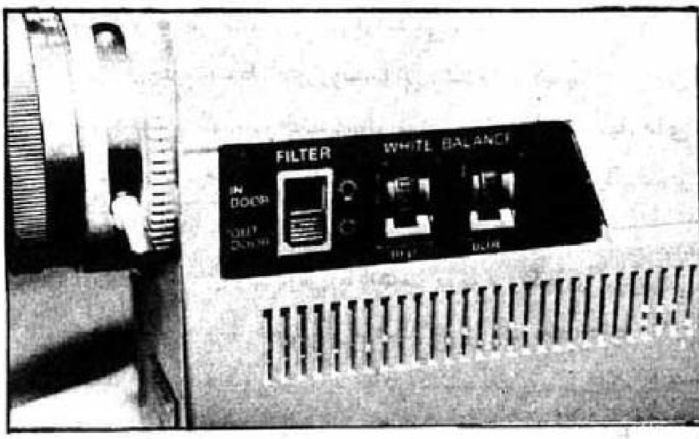


ویزوراپتیک

صحنه راتعیین میکند . عقربه نورسنج باید در نقطه‌خاصی که معمولا وسط صفحه است قرار گیرد . این کار را باید با گرداندن حلقه دیافراگم انجام داد .

میکروفن ضبط صدا روی دوربین‌های تلویزیون‌تعبیه شده و بهنگام ضبط تصویر ، صداها نیز باتنظیم‌اتوماتیک توسط میکروفن روی دوربین ضبط می‌شود . البتـه مکـان اتصال میکروفن جداگانه از طریق سیم نیز به‌بدنه‌دوربین وجود دارد .

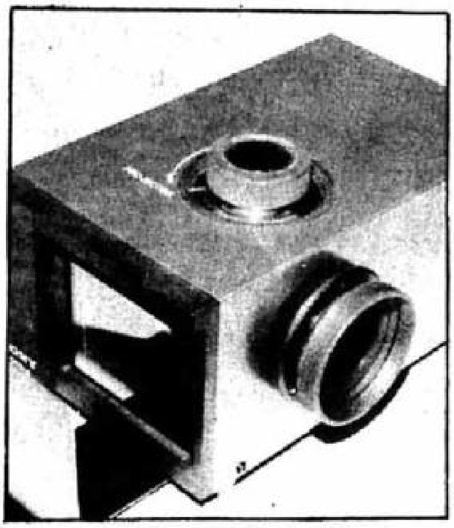
بهرحال مارکهای متعدد دوربین‌های ویدئوئی بـه بازار عرضه می‌شود که قیمت‌های آنها برحسب مشخصات و امکاناتشان متفاوت است و طبعا دوربین‌های پیشرفته‌تر دارای قیمت بالاتری هستند و کیفیت تصویر وصدای‌آنها نیز بهمین نسبت رضایت‌بخش‌تر است .

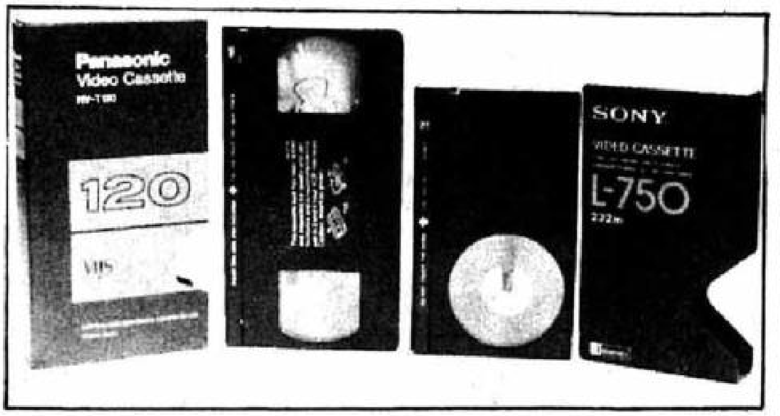


کنترل رنگ‌روی دوربین



کنترل رنگ روی دوربین





کاست‌های سیستم بتاماکس و V.H.S.

تله سینمائی سونی مدل VCR-3

● تله سینما

برای ضبط اسلاید یا فیلمهای سوپر ۸ روی نوار ویدئوئی از آداپترهای مخصوص که تله‌سینما نامیده‌میشود استفاده میکنند. برای این‌کارابتدا باید عدسی‌مخصوصی که فاکروه نام دارد یعنی از فواصل خیلی نزدیک تصویر کاملا و واضح است بدست میدهد، روی عدسی دوربین سوار کرد.

بعضی از دوربین‌ها نیز دارای عدسیهائی هستند که با فشار یک تکمه به‌حالت ماکرو درمی‌آیند.

● مونتاژ

نوار مغناطیسی ویدئو، در مقایسه با فیلم سینمائی از جهن مونتاژ با مشکلات کمتری روبروست. وقتی برنامه تلویزیونی روی نوار ضبط می‌شود، کارگردان برنامه قبلا مونتاژ لازم را انجام داده است و دیگر احتیاجی‌بمونتاژ ندارد. در ویدئوهای پرتابل که حرکت‌وتوقف‌نواربوسیله دوربین فرمان داده می‌شود نیز مونتاژ بهنگام تصویر-پردازی امکان‌پذیر است. با اینحال چون در این سیستم مونتاژ بطریق الکترونیک انجام نمی‌شود، بهنگام قطع و وصل صحنه‌ها در تصویر پرش ایجاد خواهد شد.

امکان استفاده از دستگاههای مخصوص مونتاژ الکترونیک به‌علت گرانی قیمت فقط برای مصارف حرفه‌ای امکان‌پذیر است.

●ـ نوار ویدیو

نوار کاست ویدیوئی مثل نوار کاست ضبط صوت، از یک محفظه پلاستیکی تشکیل شده است که نوار معناطیسی داخل آن قرار دارد. همانطور که قبلا ذکر شد، "هد" ضبط تصویر و صدا روی این نوار یک‌حوزه‌مغناطیسی ایجاد می‌کند که اثر آن روی نوار باقی می‌ماند. "هد" پخش این آثار ضبط شده را بازخوانی می‌کند، و باین ترتیب است که می‌توان تصویر و صدای ضبط شده رامجدداديد، بدون آنکه مثل فیلم سینمائی احتیاج به‌ظهور چاپ‌وسایر عملیات لابراتواری باشد.

انواع مختلف نوار در بازار وجود دارد ولی بطور کلی می‌توان گفت که اکثر نوارهای V.H.S با ماده اکسید آهن و نوارهای بتاماکس با بی‌اکسید کرم ساخته‌شده‌اند. نوارهای ساخته شده از اکسید آهن از نظر فرکانس بازده مطلوبی دارند ولی در مقایسه با نوارهای ساخته شده از بی‌اکسید کرم، برفک تصویر و ناميزانی صدای آن بیشتر و رویهمرفته دوام آن کمتر است برخلاف‌فیلمهای‌سینمائی تمام نوارهای ویدیوئی می‌توانند تصویر سیاه و سفید یا رنگی ضبط نمایند. اگر دوربین ویدیوئی تصویر را رنگی بگیرد و ویدیوئو نیز تصویر را رنگی ضبط نماید، نوار بهنگام پخش تصویر رنگی ارائه می‌دهد.

کیفیت‌ضبط تصویرویدیوئی، علاوه برکیفیت‌دوربین و ویدیو، به‌کیفیت جنس نوار نیز بستگی دارد. نوارهای ویدیوئی‌رابرحسب حساسیت آنها وبازده فرکانس‌وکیفیت سینگال صدایشان ارزیابی می‌کنند.

نوارهای ویدیوئی باکیفیت برتر، رنگها را نیزبهتر منعکس می‌سازند ولی اگر باصطلاح چروک بخورد یا زیاد مورد استفاده قرار گیرد، مواد اکسید آهن یا بی‌اکسید کروم از روی آن می‌ریزد و در نتیجه در تصویر خط‌های سفید افقی پیدا می‌شود.

پایان قسمت دوم



● بدل‌ها ، از میان شعله‌های آتش می‌گذرند ، از ساختمانهای بلند سقوط می‌کنند ، روی خاک وسنگ کشیده می‌شوند ، تا هنرپیشه‌ی اصلی فیلم به‌شهرت بیشتری برسد .

● تاکنون چند تن از بدل‌کاران ، هنگام بازی در صحنه‌های خطرناک جان خود را از دست داده‌اند .

● سرمایه‌ی بدل‌ها ، جان آنهاست . اینان تا یک قدمی مرگ پیش می‌روند .

خطرپیشگان...

● ● سرشار از هیجان به‌پرده‌ی سینما چشم دوخته‌اید : قهرمان فیلم ، از میان خرمن آتش عبورمی‌کند . ویا اسب ، اورا برروی خاک وسنگ می‌کشاند . درصحنه‌ای دیگر ، از بالای ساختمانی چند طبقه پائین می‌پرد . . . وشما که تماشاگر چنین صحنه‌های خطرناکی هستید ، در دل بی‌باکی و به‌اصطلاح "شیرینکاری" آرتیست فیلم را تحسین کرده‌اید . اما غافلگیر کننده خواهد بود اگر بدانید که هنگام فیلمبرداری از چنین صحنه‌های هولناکی ، هنرپیشه‌ی اصلی فیلم یا أصلا در سر صحنه‌ی فیلم حضور ندارد و یا اگر حاضر است روی صندلی خود لمیده و مشغول تماشای بازی هنرپیشه‌ی "بدل" خود است که در ازای مبلغ اندکی خود را به آب و آتش می‌زند . بله ، کس دیگری جان خود را به‌خطر می‌اندازد وگاه تا یک قدمی مرگ پیش می‌رود تا هنرپیشه‌ی مشهور فیلم ، باز هم به‌شهرت بیشتری نائل آید .

□ فیلمبرداری از یک مرگ واقعی

■ آخرین صحنه‌ی فیلم "ترن شگفت‌انگیز" به‌کارگردانی "جان استور جس" در نیومکزیکو فیلمبرداری می‌شد . "بیل ویلیامز" و "بوف برادی" دو خطرپیشه‌ی معروف و سرشناس قرار بود که سوار بر یک کالسکه‌ی در حال‌حرکت شوند ، در حالیکه عده‌ای راهزن آنان را تعقیب می‌کنند و کالسکه نزدیک به‌سقوط در یک دره‌ی عمیق است . آندو می‌بایستی هنگام نزدیک شدن کالسکه به‌دره ، خود را به بیرون پرتاب کنند . این عملی بود که هر روزه درفیلم‌های مختلف انجام می‌دادند . آن روزهم بوف‌برادی ، به موقع از کالسکه بیرون پرید . اما بیل ویلیامز چند لحظه و فقط چند لحظه تاخیر کرد . یعنی درست موقعیکه کالسکه در سراشیبی دره قرار گرفت ، بیرون پرید . حاصل این چند لحظه تاخیر ، ۳۵ متر سقوط در فضا و پرتاب شدن درته‌دره واصابت با سنگ‌ها بود . افزون براین ، کالسکه چندین‌بار از روی بدن خرد شده‌ی او گذشت و همه چیز برای بیل ویلیامز و خانواده‌های او تمام شد .





بیل ویلیامز که در چنین پرش‌هائی ؟ مهارت فوق‌العاده داشت و برای چنین پرشی، ۳۵۰ دلار می‌گرفت براثر یک اشتباه جزئی، جان خود را از دست داد. جریان این سقوط و مرگ واقعی در فیلم گنجانده نشد. جان استورجس پس از تماشای این صحنه درسالن نمایش استودیو چنین‌گفت: دردناک است دیدن مرگ‌یک‌انسان، که غیر مستقیم باعث آن خود ما بوده‌ایم.

□ جانبازان حقیقی سینما

■ تنها بیل ویلیامز نبود که به‌چنین مرگ فجیعی دچارشد "باب‌مورگان" نیزکه یک بدل معروف بودهنگام بازی در صحنه‌ای حساس از فیلم "چگونه غرب تسخیر شد" زیر چرخ‌های ترن ماند و پاهایش له شد. بااین‌همه تا چند سال بعد هم در سینما فعالیت داشت. هم‌چنین "برت شامون" هنگام عبور از میان آتش و "تری‌کامینگر" ضمن شنای زیرآبی فلج شدند و کار خود را از دست دادند. "پل‌استادر" یکی ازسرکردگان اتحادیه‌ی بدل‌کاران می‌گوید:

ــ ما کسانی هستیم که علیرغم شغل خطرناکمان، هیچکس جانبمان را نمی‌گیرد. شرکت‌های بیمه می‌گویند که دیوانگی است یک هنرپیشه‌ی بدل را بیمه‌کنیم. شرکت‌های فیلمبرداری هم کمترین مسئولیتی در قبال مابعهده نمی‌گیرند.

□ مشکل کار بدل‌ها

■ "چاک هیوارد"، بدل معروفی که بیشتر به‌جای "برت لنکستر" بازی می‌کند، درباره‌ی مشکلات کار می‌گوید:

ــ من دیگر برای فیلم‌های تلویزیونی کار نخواهم کرد. چرا که تلویزیونی‌ها، می‌خواهند هر چه سریعتر و بدون تمرین کافی، کار را تمام کنیم. به‌طور مثال، یکی از بهترین همکاران ما "مروین ویلنز" براثر همین‌عجله، بدون تمرین از یک ارتفاع طولانی به‌پائین پرید و همه‌ی بدنش فلج شد.

□ بدون حسادت و رقابت

■ شمار هنرپیشه‌های بدل، افزون بر ۱۵۰ نفراست. اینان گروه کارکشته‌ها و قدیمی‌ها هستند. مشهورترین‌این گروه عبارتنداز: پل‌استادر، چاک‌هیوارد، بوف برادی، مارتی لاندو، یا کیما کانوت، کاری لافتون و جونیور هادکینز. اینان کسانی هستند که عمرشان را در این راه گذاشته و جان خود را وثیقه‌ی کسب و کارشان کرده‌اند. و در این مسیر، به‌مرحله‌ای از تجربه رسیده‌اند که عقل به‌حیرت درمی‌آید. همگی آنها براین نکته متفق‌القولند که:

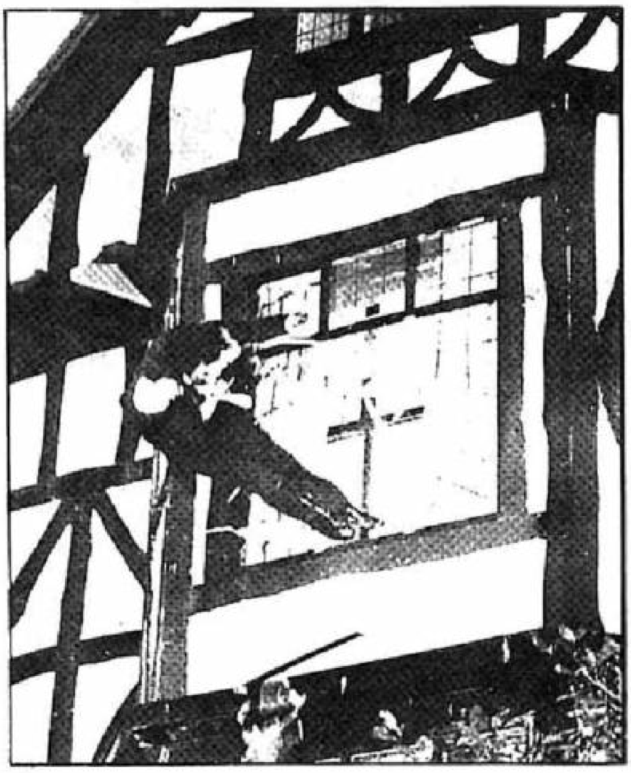
ــ میان ما هیچ حسادت و رقابتی نیست. هر فنی را که بدانیم به‌دیگر همکاران هم یاد می‌دهیم. ما اهل بازار گرمی و کارشکنی نیستیم. چرا که همگی عزیزترین سرمایه‌مان را به ودیعه گذاشته‌ایم: جانمان را...

□ هنرپیشگان واقعی...

■ در واقع، اگر این بدل‌ها و یا به‌اصطلاح این‌خطر-

پیشگان نبودند ، هنرپیشگان نام‌آوری مثل : گلن فورد ، برت‌لنکستر ، پل نیومن ویادر گذشتگانی نظیر : گاری‌کوپر و جان وین ، ویلیام هولدن به‌این درجه از اشتهار و محبوبیت نمی‌رسیدند .

هنرپیشگان بدل به دو دسته تقسیم بندی‌میشوند . یک‌دسته ، متخصصین‌فیلمهای وسترن وگروه دیگرمتخصص عملیات خطرناک آکروباسی . مثل لاری دوران که به‌جای مارلون براندو درفیلم "شورش در کشتی بونتی" مسافتی طولانی رازیرآب شناکرد . ویاراجرگریدکه بجای باب‌هوپ کلیه حرکات خطرناک کمیک را انجام می‌داد . جالب‌توجه این که "جری تراش" باوجود مرد بودن به‌جای " دبی رینولدز " در فیلم "مالی براون سقوط نمی‌کند" وبه‌جای دوریس دی در فیلم "برو کنار عزیزم" اعمال مشکل را انجام می‌داد .



بدل‌ها ، سپربلای‌بزرگان سینما وازعوامل شهرت آنها یند



☐ نگرانی از آینده

■ پوشیده نیست که اگر این بدل‌کاران نبودند ، کار هیچیک از هنرپیشگان بنام ، رونق امروز را نداشت . و رویهمرفته ، سینمای حادثه‌ای فاقدهیجان وحرکت میشد . جان کلام را از زبان "دیوید دارتورت" تهیه‌کننده‌فیلم "هفت دلاور" و "بازگشت ۷ دلاور" بشنوید . او هنگام قرارداد با "روی سیکنز" ـ بدل پول‌براینر ـ چنین‌گفت :

ـ ما به این‌ها احتیاج داریم . اگر آنان تامینی از نظر بیمه نداشته باشند ، هیچ ندارند . بایددستمزدشان را اضافه کرد .

☐ آینده‌ی غم‌انگیز

■ پایان کار بدل‌ها ، از کارافتادگی است و اگر آینده نگری کرده باشند و پس‌اندازی ذخیره داشته باشند ، کافمای روبراه‌میکنند . تنهایک تن از بدل‌کاران‌بازنشسته بنام "تدی اوتول" ، واسطه‌ی میان فیلمسازان و بدل ها است . هر تهیه‌کننده یا فیلمسازی احتیاج به بدل داشته باشد ، با آژانس ۲۴ ساعته‌ی اوتول تماس می‌گیرد و نیم ساعته به‌بدل دسترسی پیدامی‌کند . اوتول ، یک دائره‌ـ المعارف هم هست . هر اطلاعی درباره‌ی سابقه‌ی بدل‌ـ کارها و تخصص آنان ضرورت داشته باشد ،وی‌درحافظه‌ی خود دارد . "تدی اوتول" امروزه ، مظهر گروه بدل‌کارها است و هیچکس چون او نمی‌تواند نگرانی خود رااز آتیه‌ی همکارانش در وجود خویش احساس کند . آتیه‌ای تیره ، مرگبار و غم‌انگیز . . . ■

صحنه‌های حیرت‌انگیز فیلمهای وسترن چگونه ساخته می‌شود

پشت پرده‌ی فیلمها وسترن



●● امروزه تماشاگران سینما همچون گذشته راضی به‌تماشای وسترن نیستند. از این خاطر ساختن چنین فیلمهائی، کار مشکلی شده است. بنظر می‌رسد که وسترنهای سنتی با قالب‌های آشنا وکلاسیک خود، ارضاکننده‌ی نیاز تماشاگر نیست. در یک نگاه، موفقیت وسترن اسپاگتی ــ وسترنهای ایتالیائی ــ در یک دوره‌ی محدود، نتیجه‌ی همین دلزدگی تماشاگر نسبت به‌وسترنهای سنتی بود. تاثیری که وسترنهای ایتالیائی بر وسترنهای آمریکائی گذاشت، به وجود آورنده‌ی یک سلسله دگرگونی‌ها در ساختمان چنین فیلم‌هائی شد: خشونت، شکل عریانتری بخود گرفت. و کشتار در صحنه‌ها وسعت بیشتری یافت. حاصل این دگرگونی، سبب رونق گرفتن تروکاژ (حقه‌های سینمائی) و استفاده از متخصصین ورزیده در صحنه‌های مختلف شد. مطلب حاضر، به‌پشت پرده‌ی فیلم‌های وسترن می‌پردازد. و این که صحنه‌های حیرت‌انگیز و عجیب این گونه فیلم‌ها چگونه ساخته می‌شود.

● یاکیما کانوت، اعجوبه‌ای است که صحنه‌های پر تحرک فیلم‌های وسترن و حماسی را کارگردانی می‌کند.

● صحنه‌ی پرهیجان فیلم "دلیجان" اثر جان‌فورد چگونه‌ساخته شد؟

● هفت‌تیرکشی در فیلم‌های وسترن در $\frac{1}{5}$ ثانیه چگونه امکان‌پذیر می‌شود؟

کارگردان اصلی فیلم وسترن را چندین کارگردان دیگر احاطه کرده‌اند. اینان آسیستان کارگردان یا کارگردانهای دست دوم فیلم به‌شمار می‌روند. به‌طور مثال: کارگردان اصلی، نیاز به‌دستیاری دارد که بتواند گله‌ی گاو را در مسیر دلخواه فراری دهد. و یا به دستیاری محتاج است که با کمک یک هفت‌تیر، بتواند کلاه را از سر مرد خبیث بپراند. همچنین به‌دستیاری احتیاج دارد که بتواند راک هودسن را به‌شکل سرخ‌پوستی درآورد. سوای این دستیارها، متخصصین دیگری نیز مورد لزوم است. مثلا برای آموزش تیراندازی به‌هنرپیشگان فیلم، چند استاد ورزیده در هفت‌تیرکشی احتیاج است تا به‌بازیگران این نکته را بیاموزد که چطور در $\frac{1}{5}$ ثانیه هفت‌تیر را از جای خود درآورد. البته برای این‌که‌بازیگران به‌چنین سرعتی دست‌یابند لازمست که تپانچه‌های مخصوصی با دسته‌های



آلومینیومی ساخته شود. در فیلم‌های وسترن هم مثل فیلم‌های حادثه‌ای بازیگران اصلی، از بازی کردن در صحنه‌های پرتحرک معاف‌اند. به‌جای آنان بدل‌ها وارد معرکه می‌شوند. هنگام بازی در فیلم "آخرین یاغی" بدل "داو شارپ" بازیگر اول فیلم، از بالای یک پرتگاه ۱۵ متری پرتاب شد. بعد به بوته‌ای گیر کردو پس از ۴۰ متر غلتیدن روی سنگلاخ، مجددا ۱۳۰ متر پرتاب آزاد داشت و سرانجام در باتلاقی پر از گل و لای فرو رفت. "داو شارپ" که تا این لحظه نوشیدنی خودرا سرمیکشید و ناظر بر جریان بود، در اینجا وارد معرکه شد. قدری گل و لای به‌لباس‌ها و صورت او مالیدند. آنگاه او جلوی دوربین ظاهر شد و حالتی خسته و کوفته به‌چهره‌ی خود داد. یعنی که همه‌ی این عملیات خطرناک را خود او انجام داده!

مورد دیگری که در اغلب فیلم‌های وسترن به‌عنوان یک اصل طرف توجه است، حضور سرخپوستان است. در چنین هنگامی، سازنده‌ی فیلم دو راه پیش‌رو دارد: یا از سرخپوستان واقعی که در "رئال مونومنت‌والی "زندگی می‌کنند سود می‌برد یا این که از بدل استفاده می‌کند.

راه دوم، تنها با حضور "یاکیماکانوت" که سردار جنگ سینما لقب گرفته امکان‌پذیر تواند بود.

"کانوت" نه‌تنهامتخصص انواع‌واقسام زمین‌خوردن ها و از اسب پرت شدن‌ها است بلکه بسیاری صحنه‌های پرهیجان واعجاب‌انگیزرا کارگردانی می‌کند. به‌طورمثال کانوت در فیلم دلیجان اثر جان فورد یک نمایش برجسته ارائه داد.. در صحنه‌ای کانوت که به‌جای یک سرخپوست ایفاگر نقش بود، به دلیجان حمله‌میکرد. خودرابه‌گردن اسب‌جلوئی دلیجان می‌آویخت و جان وین که راننده‌ی دلیجان بود، با گلوله‌ای اورانشانه می‌گرفت. کانوت در لابلای سم‌اسبها می‌افتاد اما، مالبند اسب را می‌گرفت و مدتی به‌همین نحو، لای دست و پای اسب‌ها غوطه می‌خورد، تااین‌که جان‌وین، گلوله‌ی دیگری به‌سوی اوشلیک می‌کرد. کانوت مالبند را رها کرده و تا مسافتی زیر سم اسبها وروی‌خاک و سنگ کشیده می‌شد و بعد دلیجان از روی اومیگذشت. سرانجام به‌پا می‌خاست و سر در پی دلیجان می‌گذاشت که با گلوله‌ی جان‌وین به‌زمین می‌افتاد و جان می‌سپرد. تصور این که کانوت کمترین آسیبی ندیده باشد مشکل

است . اماواقعیت‌اینستکه وی باحرکات حساب شده‌ودقیق و زمان‌بندی اعمال خود این مهم رااز‌عهده‌برآمده‌بود ، (ناگفته نماند که کانوت ، صحنه‌های مهمی چون : حمله به‌کاخها در فیلم "آیوانهو" ، جنگ بزرگ فیلم ال‌سید ، صحنه‌های مهیب‌نبردفیلم "خارطوم" و صحنه‌های‌گیرای ارابه‌رانی فیلم بن‌هور را کارگردانی کرده است . یعنی‌که کارگردان معروف سینما "ویلیام وایلر" در کارگردانی این صحنه‌ی نفس‌گیر بن‌هور هیچکاره بوده است) .

در هر فیلم وسترن ، زمین خوردن اسب باسوارکار جزء لاینفک فیلم به‌شمار می‌رود . یک زمانی برای این کار ، ریسمانی جلوی پای اسب نگه می‌داشتند و به موقع خود ، ریسمان‌رامیکشیدند تا اسب زمین بخورد . اجرای چنین امری اغلب با لت و پار شدن اسب همراه بود . سوای قیمت یک اسب که هدر می‌رفت ، انجمن حمایت حیوانات نیز به‌اعتراض برخاست . در نتیجه راه حل بهتری به‌دست آمد : گلن راندل ، یک بدل و سوارکار ماهر ، به‌تربیت اسب پرداخت و تعدادی اسب‌را به‌تمرین گرفت و طریقه‌ی زمین خوردن و دوباره برخاستن را به آنهاآموخت . حاصل کارخشنودکننده وموفقیت‌آمیزبود ، این شیوه هنوز هم در سینما رایج است .

در هرحال ، پشت صحنه‌ی فیلم‌های وسترن ، سرشار از حقه‌های سینمائی است : چه به‌صورت استفاده از بدل وچه‌کاربادوربین و یا در لابراتوار . پس بازیگران‌نخست فیلم‌که درروی پرده ، تماشاگررا مسحور عملیات‌قهرمانی خود می‌کنند ، هیچکاره‌اند و باز این بدل‌ها و تکنیسین های فیلم‌هستندکه باایجادحقه‌های سینمائی ، برشهرت و محبوبیت آنان می‌افزایند . . .



آتش‌زدن محل سرخپوستان : انبوهی سیاه لشکر ، به‌اضافه‌ی مواد منفجره و آتشزای بسیار ، همراه با چندین فیلمبردار و آسیستان کارگردان ، ساختن چنین صحنه‌ای را ممکن کرده است .

فیلمهای سینه‌راما سه بُعدی

● فیلم‌های سینه‌راما و سه‌بعدی، به‌شکل غـافلگیر‌کننده‌ای، تماشاگران را تا مدتی مجذوب خود کردنـد. ابعاد عریض و طویل سینه‌راما و عمق و بعد فیلم‌های سه بُعدی، در واقع به‌دلیل تازگی‌هائی که داشتند در یـک دوره‌ی نه‌چندان پردوام، تب‌داغ سینما بشمار میرفتند. مطلب حاضر، چگونگی ساخته شدن، فیلمبرداری‌ونمایش این فیلم‌ها را بازگو می‌کند.

چگونه ساخته میشوند و به‌نمایش درمیایند؟

مدتهاست دست‌اندرکاران سینمـا سوالـی را در پیشرو دارند و آنرا در مغز خود جابجا میکنند که چگونه میتوان ازتسلط تلویزیون بر سینما کاست؟ گرچه‌تلویزیون نیز خود در تلاش است که چگونه میتواند موثرتر سینمارا از پای درآورد و بینندگان بیشتری برای خود دست و پا کند. این تلاش و رقابت همیشه باعث پیشرفتهائی‌چشم گیر برای هردوطرف بوده است. کمااینکه صفحه‌تلویزیون ازسیاه‌وسفید برنگهای‌مسحورکننده‌کشیده‌شدوانواع‌واقسام تکنیک‌ها درآن بکار رفت تا بینندگان تلویزیون بتوانند با کمترین زحمت برنامه دلخواه خود را از ایـن صفحـه جادوئی مشاهده کنند و سینما نیز از دو بعد ـ طـول و عرض ـ راهی به بعد سوم گشود و باین ترتیب سینه‌راما بوجود آمد.

سینه‌راما برای‌اولین‌بار توسط تهیه‌کننده‌ای امریکائی که مخترع نیزبود اختراع شد ونام "فردریک والر" بعنوان پدیدآورنده‌ی سینه‌راما در تاریخ سینما به‌ثبت رسیـد. این اختراع در سال ۱۹۳۹ در نمایشگاه جهانی نیویورک در معرض دید عموم قرار گرفت.

بعد از جنگ دوم جهانی صدای استریوفونیک‌که‌در فیلمهای سینه‌راما بکار میرود توسعه پیدا کردواولین‌فیلم تجارتی سینه‌راما بنام: "این است سینه‌راما" در سـال ۱۹۵۲ باموفقیت ساخته شد ودر برادوی بنمایش درآمد.

اولین فیلم سینه‌راما با دوربین ۳۵ میلیمتری‌فیلم برداری شده بود. فیلمبرداری در ۳ قسمت مجزاباعدسی ۲۷ میلیمتری انجام گرفته بود که هرکدام یک قـوس ۴۸ درجه را دربرمیگرفت بنابراین هر عدسی تقریبا یک‌سوم سطح تصویر را می‌پوشاند. تصویرها کاملا روشن و واضـح بودند و بوسیله ۳ پروژکتور بنمایش درمی‌آمدند. هـر پروژکتور یک سوم عرض تصویر را روی پرده می‌انداخت و حاصل این ۳ پروژکتور تصویر عظیمی بود که قوسی برابر با ۱۴۶ درجه را می‌پوشاند و تصویری عمق‌دار را بر روی پرده نشان میداد. پرده سینما پرده‌ی مخصوصی بود که از یکصد قطعه با زوایای معینی بهم چسبیده شده بود.



● "آدم ساز"، یکی از فیلمهای سه بعدی



دوربین عظیم سینه راما درحال فیلمبرداری از وسترن: «چگونه غرب تسخیر شد»

بلندگوهای مختلفی با کانالهای مجزا در پشت پرده و عقب سالن تعبیه شد تا تماشاچی کاملا در متن ماجرای فیلم قرار گیرد و هر صدائی را از جهت طبیعی خود بشنود.

درآغاز بین هر ۳ قطعه فیلم حاشیه‌ای باندازه‌یک خط باریک روی پرده ایجاد میشد ولی بعدها باتوسعه‌ی سینه‌راما ــ از ۳ فیلم مجزا یک نگاتیو واحد تهیه شد و این اشکال رفع گردید. هم‌اکنون فیلمهای سینه‌راما با دوربین‌های ۶۵ میلیمتری فیلمبرداری می‌شود.

تهیه فیلم سینه‌راما پرخرج بود و در آمریکا برای تبدیل کردن هر سالن معمولی به‌سالن نمایش فیلمهای سینه‌راما بایستی مبلغی حدود سیصد هزار تومان خرج میشد همین مسئله تهیه‌کنندگان را بفکر واداشت تا راه چاره دیگری در برابر رقابت با تلویزیون در پیش‌گیرند ودراینجابودکه سیستم نمایش فیلم ۳ بعدی بوجودآمد.

در سال ۱۹۵۳ اولین فیلم سه‌بعدی بنام "ارباب شیطان" ببازار آمد.

نمایش فیلمهای سه‌بعدی نیازی به‌تغییردکوراسیون سینما ــ نور و سایر وسایل نداشت. تنها عیب فیلمهای سه‌بعدی عینکی بود که باید تماشاچی بکار میبرد. وجود همین عینک‌ها باعث ناراحتی تماشاچیان شد اما درعین حال تماشاچی از اینکه حیوانات، انسانها و طبیعت را برجسته میدید خیلی خوشحال بود.

وسایل کار تهیه فیلم سه‌بعدی بسیار ساده است. یک دوربین برای فیلمبرداری دارد که ازدوعدسی‌تشکیل می‌شود اختلاف زاویه دو عدسی این دوربین به اندازه اختلاف زاویه دو چشم انسان است. دو نوار فیلم بطور مجزا در دوربین کار گذاشته می‌شود هر فیلم توسط یکی از عدسی‌ها تصویری را ضبط می‌کند در نتیجه‌درآن‌واحد از یک صحنه از دو زاویه فیلمبرداری می‌شود (همانطور که گفتیم اختلاف زاویه خیلی کم است.) این دو فیلم که در واقع مربوط به‌یک صحنه است به‌لابراتوارمیرودوپس از شستشو و کارهای دیگر فنی، آماده نمایش می‌شود.

فیلم درسالن نمایش بوسیله دوآپارات که‌بصورت‌پارالل بهم مربوطندنمایش داده می‌شود، یعنی هرگاه یکی از آپارات‌ها شروع بکار کند دیگری هم همزمان با آن شروع بکار میکند. این آپارات‌ها هر یک به‌عدسی پولاروید مجهزند و با هم دو نوار فیلم را روی پرده می‌اندازند. در روی پرده دو تصویر نامشخص خواهد بود وتماشاچی با عینک‌های مخصوص پولاروید که دو رنگ هستنداین‌دو تصویر نامشخص را روبهم منطبق کرده و از آن یک‌تصویر واضح و روشن و سه‌بعدی مشاهده خواهد کرد.

هرچند وجودعینک برای‌تماشاچیان باعث‌دلخوری بود اما تهیه‌کنندگان از راه فروش همین عینک‌ها نه تنها جلوی ضررهای احتمالی فیلم را میگرفتند بلکه مبالغ هنگفتی را نیز به‌جیب میزدند.

هالیوود به‌فعالیت افتاد و فیلمهای سه‌بعدی‌رایکی پس از دیگری ببازار فرستاد اما داستانهای فیلم بعلت اینکه بایستی در محدوده جذابیت سه‌بعدی قرار گیرند بسیار قراردادی بودند.

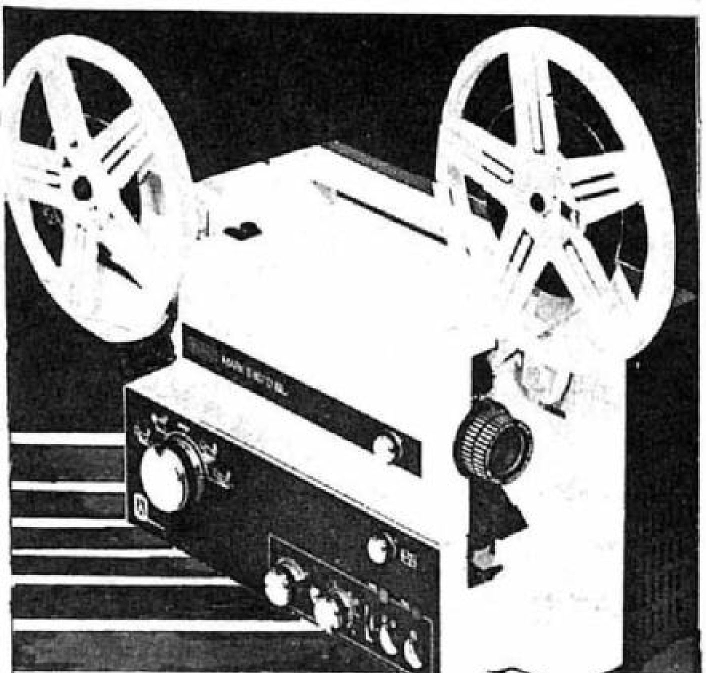
براثر داستانهای بسیاری بدی که از روی آنهافیلم تهیه میشد تماشاچی عطای سه‌بعدی را به‌لقایش بخشید و سالنهای نمایش فیلم سه‌بعدی از رونق افتاد وبطورکلی به‌فیلم سه‌بعدی لقب "لجن" داده شد. فیلمهائی نظیر "ق برای قتل" که بصورت سه‌بعدی فیلمبرداری شده‌بود مجددا بصورت دو بعدی چاپ و روانه بازار شددرحالیکه هر دو فیلمهای باارزشی بودند.

کار با پروژکتورهای سوپر هشت

هراز چندگاه، درکنار یابجای شرح چگونگی کاربرد دستگاههای ویدئو، مطالبی پیرامون کار با پروژکتورهای سوپر هشت نیز خواهیم داشت. در این شماره، روش صدابرداری با پرژکتور ایمیگ را میخوانید.

با یک پروژکتور ناطق ایمیک میتوانیدعلاوه بر صدای فیلم، موسیقی متن، افکت و گفتار فیلم را نیز ضبط کنید یعنی بدون داشتن دستگاه‌میکسر (مخلوط کننده صداها)، یا ضبط صوتهای اضافی میتوانید از کلیه وسایل صوتی مانند رادیو ـ گرام ـ ضبط‌صوت دک و یا حتی از تلویزیون مستقیما" بر روی فیلم صدا ضبط کنید.

وقتی موسیقی بر روی نوار حاشیه فیلم‌ضبط شد میتوانید بر روی آن گفتار فیلم را نیز ضبط کنید و بدون آنکه موسیقی فیلم پاک شود، و حتی برای چندمین مرتبه پروژکتور ایمیک قادر است که صداهای مختلف را بر روی هم ضبط کند.



صدابرداری با پروژکتور ایمیک

شروع بکار

فیلم خود را خیلی تمیز و مرتب مونتاژ کنید و نقاط اسپلایسر شده را تمیز کنید و در ریلی که به‌نسبت ۱۰ درصد از آن‌خالی باشد بپیچید. یعنی اگر فیلم شما ۳۵۰ فوت است آنرا در یک ریل ۴۰۰ فوتی بپیچید، چون فیلم پس از نوار گذاری مقداری بر حجمش اضافه میشود.

یک نکته مهم ـ وقتی پروژکتور شما برای نمایش‌آماده شد، کلید مخصوص انتخاب باندهای سوپر و نورمال را تنظیم کنید. سیم پروژکتور را به برق وصل کرده و کمی صبر کنید تا لامپ پروژکتور گرم شود بعد، قسمت سر فیلم را بوسیله قیچی مخصوص پروژکتور بریده واهرم پائین‌قسمت جلو پروژکتور را با انگشت به‌پائین فشار دهید و نگهدارید وسپس فیلم را به‌آرامی داخل مدخل پروژکتور کنید. به‌محض اینکه فیلم به‌سمت داخل کشیده شد فیلم را رها کنیدو کمی صبر کنید تا ابتدای فیلم از قسمت پشت پروژکتور خارج وداخل ریل شود. حال انگشت خود را از روی اهرم بردارید وبگذارید فیلم به‌حرکت خود ادامه‌دهد. وقتی اطمینان یافتید که فیلم در جای خود قرار گرفته و صدائی ناشی از بد کار کردن دستگاه‌از پروژکتور شنیده نمیشود، پروژکتور را خاموش‌کنید، یعنی کلید را بر رویOFF قرار دهید. قبل از کوتینک، دو متر در ابتدا و انتهای فیلم، لیدر (فیلم سیاه شده و یا سفید) بچسبانید. حال

فیلم شما آماده برای نمایش است. اگر پروژکتور شما نو باشد، باید حتما" دو قطعه پلاستیکی را که موتور پروژکتور را نگهداشته از ان خارج‌کنید تا پروژکتور کار کند در غیر اینصورت پروژکتور روشن می‌شود، ولی حرکت نمیکند. موسیقی مورد نظر خود را میتوانید از روی نوار کاست یا ریل و صفحه انتخاب کنید و قبلا" فیشی را که‌متناسب است تهیه و آنرا به‌پروژکتور مورد نظر نصب‌کنید. البته قسمتی از سیم که به‌پروژکتور وصل میشود روی پروژکتور باعلامت QOI مشخص شده است و سر دیگر سیم نیز به‌محلی که در رادیو و ضبط صوت و یا گرام وصل میشود با علامت LINOUT مشخص شده است و در ضبط‌های‌کاست کوچک میتوان از خروجی گوشی و یا بلندگو نیز استفاده کرد.

ابتدا شروع موزیک را با شروع فیلم همزمان کنید و اول موزیک را بر روی فیلم ضبط کنید.

برای‌این‌منظور دکمهٔ قرمز رنگ پشت بدنه پروژکتور را به‌داخل فشار دهید تا بایستدوآنگاه کلید پروژکتوررا تا روشن شدن لامپ به‌سمت‌جلوببریدعلت این کار آنست که وقفه‌ای در کار ضبط پیش نیاید و خیلی سریع باید این کار انجام گیرد تا صدای "کلیک" کلید پروژکتور ضبط نشود. البته این کار خلاف کار نمایش فیلم است، چون در موقع نمایش‌فیلم ابتدا پروژکتور را روشن میکنیم وسپس لامپ را، چون میخواهیم که شروع نمایش تصویر همزمان با دور گرفتن آن باشد ولی در کار ضبط باید بسیار سریع این کار انجام گیرد تا در یک لحظه همزمان با شروع تصویر صدا نیز بر روی آن ضبط‌شود. بعنوان توضیح بیشتر، باید گفت: چون در حالت اول که کلید پروژکتور را میزنید اهرمهای مربوط به‌صدا حرکت نمی‌کنند، درنتیجه صدائی شنیده نمیشود ولی وقتی کلید دوم رانیز میزنید، اهرمها جلو آمده و بر روی فیلم قرار میگیرند. شاید فکر کنید با این کار مقداری از صدای فیلم خراب میشود ولی اینطور نیست و با سرعت پروژکتور شروع بکار میکند. و این‌امتیاز دیگری‌است در پروژکتور ایمیک صدادار، یعنی ضبط تصویر به تصویر و هماهنگ با صدا. برای آنکه‌کیفیت کار بهتر شود، میتوانید قبل از شروع به‌ضبط، پروژکتور را مدت یک دقیقه‌به‌سمت‌جلو روشن‌وفیلم را نمایش دهید تا میل‌لنگ مربوط به گیرنده ارتعاش و لرزش فیلم دور بردارد و آماده کار شود. توجه داشته باشید در موقع ضبط حتما" لامپ قرمز (رکورد) روشن باشد و لامپ زرد (تریک) خاموش باشد تا کیفیت ضبط شما بهتر شود. در موقع ضبط چون لامپ پروژکتور روشن است میتوانید تصویر را نیز ببینید.

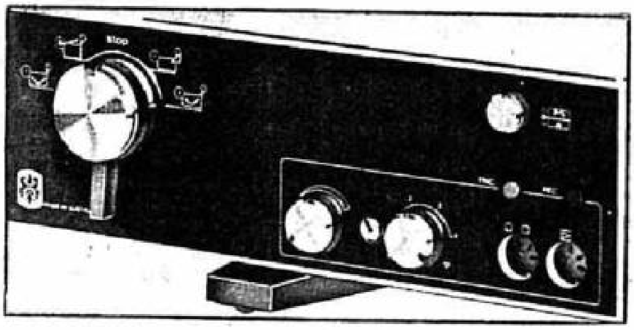
یکامتیاز این پروژکتور آنست که در لحظهٔ ضبط، صدای در حال ضبط را نیز میتوانید از بلندگوی پروژکتور بشنوید. به‌این ترتیب که کلید ولوم را به‌سمت راست حرکت داده تا صدای‌دلخواه از بلندگوی پروژکتور شنیده شود.

ضبط یک موسیقی دیگر

پس از ضبط موزیک اگر میخواهید موزیک دیگری‌درادامه‌آن ضبط کنید، پروژکتور راخاموش کنید و فیلم را به‌عقب برگردانید. توجه‌داشته باشید در لحظه‌ای که پروژکتور راخاموش میکنید کلید ضبط‌قرمز رنگ که پشت پروژکتور است، بطور اتوماتیک به‌خارج می‌پرد و دستگاه از حالت ضبط خارج‌میشود. اکنون که فیلم به‌عقب برگشته است، بگذارید مقداری نیز از محل تعویض دو موسیقی بگذرد، بعد پروژکتور را خاموش کنید و برای‌ضبط بعدی آماده شوید.

موزیک بعدی را آماده کنید و محل شروع را مشخص کنید. سپس کلید میکسر پروژکتور را که باعلامت TRIC مشخص شده است بر روی عددصفر بیاورید. دراین حالت لامپ TRIC روشن میشود. از نظر فنی در این حالت صدای فیلم پاک‌نمی-

شود و صدای جدیدی نیز بر روی فیلم ضبط نمی‌ـ شود. حال پروژکتور را روشن کنید، بطوریکه لامپ پروژکتور روشن شود. سپس به‌آرامی کلید میکسررا درحالتی که موزیک بعدی شما بر روی نوار آماده است و در حال پخش در نقطه‌ایکه فیلم از یک تصویر به‌تصویر دیگر کات شده است، بتدریج‌دکمه کنترل میکسر را از صفر به‌سمت ۲ تا ۳ ببرید. انتخاب درجات ۲ و ۳ و ۴ به‌این ترتیب است که هرچه به‌سمت درجات بالاتر برویم به همان میزان شدت صدای ضبط شده بیشتر میشود و صدای قبلی نیز کمتر میشود تا جائیکه اگر به درجه ۴ و بعد به‌آخر ببریم صدای قبلی کاملا" پاک میشود و صدای‌کنونی بطور کامل بر روی‌فیلم ضبط میشود. این در حالتی است که بخواهیم صدایی بتدریج کم شود و صدای دیگر بتدریج زیاد شده و جای صدای اول را بگیرد ولی اگر بخواهیم موزیکی درست در یک لحظه قطع شود و موزیک دیگر شروع شود درست در محل قطع دو تصویر (کادر) پروژکتور را خاموش میکنیم. ولی توجه داشته باشید که پس از خاموش شدن پروژکتور فیلم در حدود ۵ تصویر به‌جلوی می ـ رود واگر در این لحظه شما موزیک بعدی را ضبط کنید فیلم شما در این نقطه ۲ تا ۵ تصویرش صدایی‌نخواهد داشت و برای رفع این نقص باید قبل‌از ضبط قسمت دوم فیلم را بوسیله اهرمی که در پشت پروژکتور قرار دارد در حدود ۲ تا ۵ تصویر به‌عقب برگردانیم و حال اگر صدای بعدی را ضبط کنیم وقفه‌ای ایجاد نمیشود و دو صدا کاملا" به هم وصل میشوند. این‌بار هم بایدطبق روش قبل عمل کرد. به‌این ترتیب که دکمه قرمز را فشار داده و کلید میکسر را به‌سمت راست بچرخانید. طوری که لامپ TRIC خاموش شود و بعد در یک زمان پروژکتور و ضبط صوت را روشن کنید تا صدا و تصویر همزمان به‌حرکت درآید و سکوتی ایجاد نشود.



تولید صداهای مصنوعی

مرحله‌ی بعدی کار، ضبط صدای زمینه یا افکت است. مثلا" صدای خیابان، باد، صدای حیوانات، کارخانه، کشتی وسایر صداهای زمینه که درحقیقت کامل کننده صدای فیلم هستند و ضبط‌آن بسیار آسان و به‌راحتی ضبط موزیک و یا گفتار فیلم است. درصورتی‌که صدای لازم رابصورت طبیعی موجود ندارید، میتوانید مصنوعا" بعضی از صداها را ایجاد کنید. مانند صدای باد،صدای دریا، صدای رودخانه و چشمه، صدای راه رفتن، صدای دویدن، صدای حیوانات و ... که بعضی ازآنها را توضیح میدهیم. برای ایجاد صدای‌چشمه و باد و دریا میتوانید از سطلی‌که در آن آب ریخته‌اید استفاده کنید و با دست آب سطل را برداشته‌و دوباره به‌داخل آن بریزید در صدای ضبط شده، اینطور بنظر می‌آید که آبها به‌ساحل و یا کنار رودخانه وچشمه میخورد و برمیگردد و صدای باد موجود در کنار دریا را نیز میتوان با داخل کردن میکروفون به‌داخل سطل دهان کوچک یا بطری که در داخل آن جریان هوا وجودداشته باشد (و وقتی آنرا در جلو گوش قرار میدهیم صدای عبور هوا را بشنویم) ایجاد کنیم. برای صدای پا ودویدن میتوان با مشاهده فیلم درست مانند بازیگر در روی زمین مناسبی حرکت کرد و صدای مناسب را ضبط کرد، یا برای راه رفتن بر روی قالی و موکت میتوان با زدن بر روی رانها صدای‌راه رفتن را ایجاد کرد. بعضی‌ها قادرند

صدای حیوانات را نیز تقلید کنند.

ضبط این صداها بر روی فیلم درست مانند ضبط موزیک است. شما میتوانید آنرا بر روی نوار ضبط صوت و یا مستقیماً بر روی فیلم ضبط کنید.

آمیختن صداها با هم (دوبار ضبط کردن) درست دارای کیفیتی نظیر ضبط موزیک است ولی باید توجه داشت که در موقع ضبط افکت‌ها صداهای ضبط‌شده قبلی پاک نشود به‌این منظور در پروژکتور ایمیگ کلید میکسر (TRIC) یا "ساند اون‌ساند" تعبیه شده است. کار این کلید آنست که شدت ضبط و یا پاک شدن یک صدا را کنترل میکند و شما براحتی میتوانید صدائی را ضعیف و یا قوی ضبط کنید.

اگر بیاد داشته باشید، گفتیم هرچه کلید میکسر (TRIC) به‌سمت راست یعنی اعداد بزرگ برده شود صدای قبلی بیشتر پاک شده و صدای کنونی قوی تر ضبط میشود تا جائیکه اگر کلید تا آخر چرخانده شود بطوریکه لامپ میکسر خاموش شود صدای قبلی کاملاً پاک و صدای تازه بجای آن ضبط میشود و برعکس اگر عمل کنیم یعنی به‌سمت صفر کلید را بچرخانیم هرچه به عدد صفر نزدیک‌تر شویم صدای قبلی قوی‌تر، و صدای تازه ضعیفتر میشود تا جائیکه به‌صفر می‌رسیم صدای جدیدی بر روی فیلم ضبط نمیشودو صدای قبلی دست نخورده باقی می‌ماند.

در موقع ضبط افکت، کلید میکسر را بین درجات ۲ و ۳ قرار دهید تا صداهای ضبط شده قبلی پاک نشود. در این حالت صدای موزیک قبلی ۵۰ درصد کاهش می‌یابد. و صدای جدید ضبط میشود حالا میتوانید بدلخواه میزان شدت صداها را با کلید میکسر کنترل کنید. بطورخلاصه میتوان گفت برای ضبط مجدد یک صدا بر روی فیلم اینکارها را باید به‌ترتیب انجام دهید:

۱ ــ دکمه قرمز ضبط را فشار دهید.

۲ ــ کلید اصلی پروژکتور را روشن کنید تا جائیکه لامپ پروژکتور پر نور روشن شود.

۳ ــ کلید کنترل میکسر را بین درجه ۲ و ۳ قرار دهید، تا وقتی که میخواهید دوصدا در هم مخلوط‌باشد. بعد به‌نقطه صفر ببرید وپروژکتور را خاموش کنید. علت این کار آنست که صدای (تق) خاموش شدن ضبط صوت و پروژکتور برروی فیلم ضبط نشود.

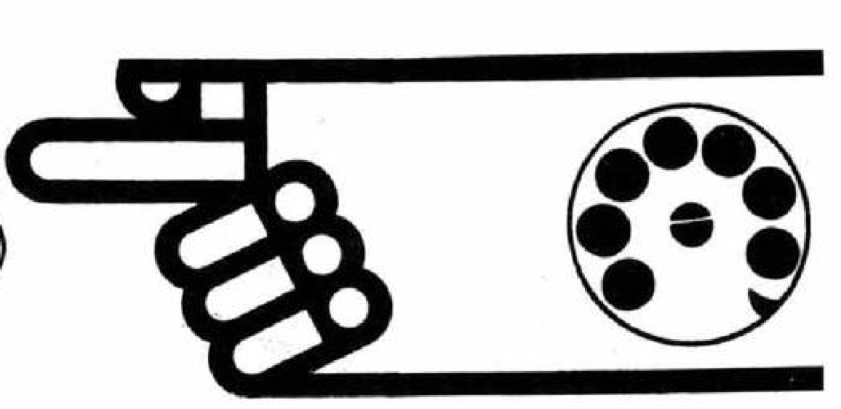
درصورتیکه فیلم شما بدون گفتار مفهومی ندارد، میتوانید دقیقاً مانند ضبط افکت گفتار را نیز روی فیلم ضبط کنید و تنها در موقع ضبط گفتار کلید میکسر را بین شماره ۴ و ۳ قراردهید. تا گفتار شما بلندتر از موزیک ضبط شود. گفتار فیلم را میتوان بوسیله نوار ضبط شده بر روی فیلم آورد و یا مستقیماً بوسیله میکروفون خود پروژکتور. در حالت دوم برای آنکه گفتار دارای کیفیت عالی باشد باید به‌نکات‌زیر توجه کنید:

۱ ــ تا آنجائیکه امکان دارد از پروژکتور فاصله بگیرید.

۲ ــ میکروفون را در جهت عکس پروژکتور قرار دهید یعنی در حقیقت رو به پرده نمایش بایستید و پروژکتور در مقابل شما باشد تا صدای پروژکتور ضبط نشود.

۳ ــ میکروفون را طوری در دست نگهدارید که قسمت بالای آن هم‌سطح پشت دستتان باشد. انگشت شست خود را به‌چانه‌تان بچسبانید وحالا صحبت کنید. درصورتیکه این فاصله را همیشه حفظ کنید، صدای ضبط شده یکنواخت خواهد بود. ولی درمورد ضبط صحبت هنرپیشگان فیلم میتوان فاصله میکروفون را تغییر داد در هر دو مورد باید گفتار و مطالب گویندگان قبلاً آماده شده باشد وحتی بدون ضبط کردن چند بار با فیلم آنها را اجرا کرد و درصورت آمادگی کامل اقدام به‌ضبط نمود. ■

۳ نشانی و تلفن



سینماها

نام	نشانی	تلفن
آپادانا	نظام‌آباد	۷۶۰۱۵۴
آزادی (شهرفرنگ)	دکتر بهشتی	۶۲۷۶۲۸
آزیتا	لاله‌زار	۳۱۴۹۰۸
آسمان آبی	میدان بروجردی	۳۴۱۶۶۸
آسیا	جمهوری اسلامی	۶۴۲۹۰۹
آفریقا (آتلانتیک)	ولی عصر	۸۹۷۱۷۱
ادئون	سعدی شمالی	۳۱۸۱۱۸
اروپا	جمهوری اسلامی	۳۰۳۱۸۸
استقلال (امپایر)	ولی‌عصر	۸۹۳۹۴۲
اطلس	لاله‌زار	۳۱۵۸۶۳
البرز	لاله‌زار	۳۰۴۲۵۸
المپیا	آذربایجان	۹۲۶۷۹۷
الوند	۱۷ شهریور	۳۵۶۵۳۸
انقلاب (رویال)	خیابان انقلاب	۸۲۹۷۸۱
اورانوس	وحدت اسلامی	۵۲۷۹۷۱
اونیورسال	میدان انقلاب	۹۲۶۹۵۳
ایران	لاله‌زار	۳۱۶۳۵۴
بلوار	بلوار کشاورز	۶۵۵۲۹۲
برلیان	جمهوری اسلامی	۳۹۳۵۳۵

پاسارگاد	بلال حبشی	۳۴۲۷۸۲
پاسیفیک	دکتر بهشتی	۷۵۳۳۱۱
پردیس	جمهوری اسلامی	۳۰۴۲۵۹
پرسپولیس	راه‌آهن	۵۳۸۰۸۳
. پیام (ب.ب.)	خیابان انقلاب	۸۲۹۶۴۱
پیروزی (پانوراما)	خیابان پیروزی	۳۴۴۵۷۰
پیوند (شهوند)	میدان خراسان	۳۵۴۰۴۰
تابان	اکباتان	۳۱۴۷۸۱
تمدن	مولوی	۳۵۳۶۶۷
توسکا	کشتارگاه	۵۵۲۸۳۶
تیسفون	تیسفون	۵۴۱۸۸۲
جمهوری (نیاگارا)	جمهوری اسلامی	۶۶۵۳۰۸
چرخ طلائی	مالک اشتر	۹۵۰۵۵۸
حافظ	جمهوری اسلامی	۳۹۱۰۷۴
خیام	صادق امانی	۵۴۴۴۹۰
داریوش	امیریه	۵۲۶۲۶۵
دریا	بلال حبشی	۳۴۱۷۴۶
دیانا	خیابان انقلاب	۶۴۷۳۶۵
رنگین کمان	میدان امام حسین	۳۴۶۷۶۰
ریولی	سه‌راه طالقانی	۷۵۷۷۷۷

ری	شوش	۵۲۲۵۷۸
زرین	مولوی	۳۵۳۶۶۷
ژاله	میدان شهدا	۳۴۴۱۲۰
سانترال	میدان انقلاب	۹۲۸۶۸۶
ساینا	۱۷ شهریور	۳۵۲۴۴۲
ستاره	امیریه	۵۳۹۷۲۴
سینما تئاتر کوچک تهران	ولی‌عصر	۲۲۵۸۶۰
شاهد (موناکو)	نظام‌آباد	۷۳۵۵۷۶
شاهرخ	بلال حبشی	۵۵۰۹۴۴
شاهین	صادق امانی	۵۲۶۹۰۸
شهاب	قزوین	۵۴۲۳۹۶
شهر تماشا	میدان انقلاب	۹۲۸۶۸۶
شهرزاد	لاله‌زار	۳۱۴۴۹۴
شهر قشنگ	ولی‌عصر	۶۴۷۷۷۷
شهر قصه	خالد اسلامبولی	۶۲۷۲۹۰
شهرنمایش (آریا)	جمهوری اسلامی	۳۱۹۸۸۴
شهر هنر (تاج)	خیابان انقلاب	۳۱۳۸۶۴
عصر جدید	طالقانی	۶۵۲۵۵۰
فرهنگ	قلهک	۲۶۵۰۸۶
فلسطین (گلدن سیتی)	طالقانی	۶۶۳۲۶۹
فلور	امیریه	۵۲۸۰۹۶
قدس (پولیدور)	میدان ولی‌عصر	۸۹۴۵۸۵
قیام (سینه‌موند)	طالقانی	۶۴۸۳۲۲
کاپری	میدان انقلاب	۹۲۸۴۰۱
کارون	سلسبیل	۹۵۵۱۶۵
کریستال	لاله‌زارنو	۳۱۷۶۷۵
کسری	خیابان انقلاب	۸۲۶۹۳۹
کوچ	میدان نامجو	۷۵۹۶۲۴
کیهان	قزوین	۵۴۶۳۶۰
لاله (رکس)	لاله‌زار	۳۱۸۲۴۲
لیدو	هلال‌احمر	۵۴۱۲۸۲
گلدیس	اسدآبادی	۶۲۸۷۱۳
ماژستیک	جمهوری اسلامی	۶۶۸۴۶۱
ماندانا	نارمک	۷۹۰۹۸۲
متروپل	لاله‌زارنو	۳۰۳۷۶۸
مراد	میدان امام‌حسین	۷۵۳۳۸۲
ملت	میدان شهدا	۳۰۳۱۸۸
مورو (مارلیک)	کارون	۹۶۳۶۱۶
مولن‌روژ	دکتر شریعتی	۷۵۲۹۲۹
میامی	میدان امام‌حسین	۷۵۴۳۲۹
نادر	لاله‌زار	۳۱۴۷۹۵
همای	فردوسی	۳۱۱۶۶۹

تئاترها

تئاتر پارس	لاله‌زار	۳۱۸۸۱۱
تئاتر چهارسو	پارک دانشجو	۶۶۰۵۹۲–۵
خانه نمایش	میدان فردوسی خیابان پارس	۶۷۰۳۵۷
تئاتر سنگلج	ضلع جنوبی پارک شهر	۵۲۵۴۴۴
تئاتر شهر	پارک دانشجو	۶۶۰۵۹۲–۵
تالار فرهنگ	حافظ	۳۷۴۴۲۱
تئاتر کوچک تهران	ولی عصر	۲۲۵۸۶۰
تئاتر ملی	لاله‌زار	۳۹۲۲۶۵
تالار مولوی	۱۶ آذر	۶۴۷۲۳۹
تالار وحدت	خیابان حافظ	۶۷۵۱۰۲–۶

مراکز فرهنگی

وزارت ارشاد اسلامی	بهارستـان	۵–۳۱۱۲۵۱
اداره برنامه‌های تئاتر	خیابان پارس ــ انقلاب	۶۷۱۷۲۷
مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی	باغ فردوس	۵–۲۷۹۰۰۱
کانون سینماگران آماتور	باغ فردوس ــ کوی دلبر	۲۷۱۹۵۸
سینما تک موزه هنرهای معاصر	کارگر	۶۵۵۶۶۴
فرهنگسـرای نیـاوران	نیاوران	۲۸۷۰۸۲
کانون فیلم تهران	سینما فرهنگ ــ قلهک	۲۶۱۲۰۵
کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان	خیابان جم	۷–۸۳۶۰۶۵
فرهنگستان ادب و هنر	بلوار کشاورز	۶۵۳۲۳۰
سازمان ملی حفاظت آثار باستانی	لارستان	۸۹۳۳۷۵
هنرستان عالی موسیقی	ولی عصر	۶۴۲۳۴۵
مجتمع دانشگاهی هنر	ولی عصر ــ مقابل بزرگمهر	۶۴۸۹۵۵
مدرسه عالی صدا و سیمای جمهوری اسلامی	خالد اسلامبولی ــ کوچه یکم	۵–۶۲۰۱۹۱
پژوهشکده فرهنگ ایران	میدان دکتر فاطمی ــ طاق بستان	۴–۲۹۸۱۰۸۱
هنرستان کمال‌الملک	تنکابن	۳۱۷۴۵۸
کتابخانه ملی	سی تیـر	۶۷۳۳۱۵

موزه‌ها

آب انبار	سیروس	۵۲۵۸۴۸
آبگینه	سی تیر	۶۷۵۶۱۴
آزادی	میدان آزادی	۵–۹۶۱۰۴۲
ایران‌باستان	امام خمینی	۶–۶۷۲۰۶۱
تاریخ طبیعی	خارک	۳۷۶۸۴۷
تاکسید درمی	فرانسه	۳۷۲۶۰۹
تمبر	امام خمینی	۳۱۲۶۹۲
جواهرات	فردوسی	۹–۳۱۰۱۰۰
رضا عباسی	دکتر شریعتی	۶–۲۳۳۰۰۴
فرش	کارگر	۶۵۷۶۴۶
فرهنگ و مردم	بخارست	۸–۶۲۴۰۵۶

مجموعه موزه‌های کاخ سعدآباد	سعدآباد	
کاخ گلستان	۱۵ خرداد	۵۳۰۲۳۸
مردم شناسی	۱۵ خرداد	۵۳۱۱۸۱
ملک	بین الحرمین	۵۲۰۴۹۲
نگارستان	امام خمینی	۶۴۴۱۵۷
هنرهای تزئینی	کریمخان زند	۸۹۴۳۸۲
هدایت	لاله زار	۳۱۷۵۳۹
هنرهای معاصر	کارگر	۶۵۵۴۱۱
هنرهای ملی	بهارستان	۳۱۶۳۲۹

ویدئو (تصویربرداران)

به‌ترتیب الفباء

●آدینه
میدان ونک ــ خیابان گاندی
شماره ۷۲ ــ تلفن ۶۸۸۳۰۰

●آزاده
انقلاب ــ خیابان فروردین ــ
نبش مشتاق ــ شماره ۱۰ ــ طبقه اول
تلفن ۳۸۵۰۴۹۵

●آسا
بالاتر از میدان ولی‌عصر ــ روبروی
هتل دماوند ــ ساختمان ۱۴
تلفن ۸۹۷۱۱۸

●آلونک
خیابان خوش ــ بین آزادی و
آذربایجان ــ نبش ساسان

●ارمغان
خیابان جمهوری ــ خیابان فخر
رازی ــ شماره ۱۴۲
تلفن ۶۶۰۶۸۷

●اسب سفید
ولی‌عصر ــ نرسیده به امام خمینی
شماره ۵۰۹ تلفن ۶۴۳۹۱۱

●اسی
انقلاب ــ بین کارگر و نظام‌آباد
شماره ۹۹ تلفن ۷۵۴۹۷۰

●انوش
کارگر شمالی ــ بالاتر از دکتر
فاطمی ــ شماره ۲۱۹ ــ طبقه سوم
تلفن ۶۵۵۸۱۵

●بابک
نازی‌آباد ــ خیابان سمندر ــ
روبروی میدان مسجدی شماره ۱/۳۲۰
تلفن ۵۵۱۴۳۰

●باما
قائم‌مقام فراهانی ــ بین مطهری
و بهشتی تلفن ۶۲۴۳۴۵

●بنفشه
نواب صفوی ــ انتهای سینا ــ
خیابان شهید کاظمی

●پاپیون
میدان امام حسین ــ اول خیابان
اقبال ــ شماره ۲۹۱

●پال
میرزای شیرازی ــ بین کریمخان
و مطهری ــ ساختمان ۸۳ ــ
طبقه سوم تلفن ۸۳۲۳۷۰

●پرستو
خیابان قزوین ــ خیابان شهید
ابراهیم حسینی (سلیمانی) ــ
روبروی بانک ملی

●پلنگ صورتی
میرزای شیرازی ــ مقابل پمپ
بنزین ــ شماره ۱۷۶
تلفن ۸۹۱۶۹۳

●پلیکان
ولی‌عصر ــ پائین‌تر از جمهوری
جنب سینما شهر قشنگ ــ خیابان
وزیری ــ شماره ۴۰

●تاب
نارمک ــ گلبرگ غربی ــ بین
سمنگان و سامان ــ شماره ۲۲۹
تلفن ۷۹۲۸۸۶

●تامی
خیابان قزوین ــ ۱۶ متری امیری
خیابان مظاهری ــ پلاک ۱۲۱

●تل
سهروردی شمالی ــ بالاتر از
بهشتی ــ شماره ۶/۳۶
تلفن ۸۴۳۷۸۲ ــ ۸۴۱۹۷۸

●تک
بزرگراه آفریقا ــ نبش گلشهر
ساختمان ۱۲۵ ــ طبقه چهارم
تلفن ۲۲۲۵۴۳

●تماشا
خیابان شیخ‌هادی ــ چهارراه
جامی ــ شماره ۱۶۷
تلفن ۶۷۵۲۶۴

●تماشا
خیابان خوش ــ چهارراه مرتضوی
شماره ۱/۲۳۴

●تومبا
شریعتی ــ بالاتر از سیدخندان
شماره ۸۷۵ تلفن ۲۳۱۵۱۲

●تهران
نیروی‌هوائی ــ خیابان ششم ــ
نبش فرعی ۶/۳۱ ــ شماره ۱۵۷۰
تلفن ۲۳۸۸۵۲

●تی . وی . سی .
میدان دکتر فاطمی ــ ساختمان
شماره ۶۴
تلفن ۶۵۹۳۰۱ ــ ۶۵۹۳۰۲

●جام‌جم (هایویزیون)
بزرگراه آفریقا ــ تقاطع میرداماد
شماره ۲۹۹ تلفن ۲۲۳۳۱۰

●جهان
خیابان انقلاب ــ ابتدای لاله‌زار
نو ــ ساختمان شماره ۶۳۲ ــ
طبقه سوم تلفن ۳۹۲۰۷۴

●چارلی
نازی‌آباد ــ خیابان بهمن ــ
نبش چهارراه نیاکان
تلفن ۵۵۶۵۸۰

●حمید
کارگر شمالی ــ نبش بزرگراه شهید
گمنام ــ مقابل دانشکده اقتصاد
تلفن ۶۳۷۸۰۷

● خانه کوچک
میرزای شیرازی ـ نرسیده به مطهری ـ کوچه ۱۹
تلفن ۸۲۹۰۳۰

● خلیج
خیابان بهشتی ـ بین بزرگراد مدرس و بخارست ـ شماره ۳۸۶
تلفن ۶۲۴۵۹۰

● دنیای تصویر
انقلاب ـ چهارراه گرگان
تلفن ۷۵۴۸۴۱

● دنیای تصویر
مولوی ـ مقابل بانک صادرات شعبه میدان مولوی
تلفن ۳۶۶۴۸۸

● دیمر
مطهری ـ خیابان محمود نریمان (امیراتابک) ـ شماره ۹۳۰ ـ طبقه اول تلفن ۸۳۵۳۶۳

● رابین
سعدی شمالی ـ باغ سپهسالار ـ کوی توسلی ـ شماره ۸۹
تلفن ۳۰۵۴۵۹

● رامین
خیابان شوش ـ نرسیده بمیدان هرندی ـ روبروی باربری ترانسپورت تلفن ۵۵۰۹۵۴

● رز
یاخچی‌آباد ـ پشت میدان حافظ ۲۰ متری دانش تلفن ۵۵۱۳۰۶

● ساشا
فاطمی ـ روبروی سازمان آب ـ شماره ۱۵۹ ـ طبقه پنجم
تلفن ۶۵۵۰۷۸ ـ ۶۵۱۶۳۵

● ساعی
ولی‌عصر ـ بعد از پارک ساعی روبروی داروخانه پارس ـ کوچه فرمبد ـ شماره ۱۰
تلفن ۶۸۰۱۶۴

● ساعی
خیابان جمهوری اسلامی ـ بین فروردین و اردیبهشت ـ شماره ۳۵۲ ـ طبقه اول
تلفن ۶۴۲۱۴۸

● سولماز
ستارخان ـ نبش‌نمازی سوم ـ ساختمان فیروزه‌ای ـ شماره ۵۴
تلفن ۹۳۳۰۲۱

● سولماز
صوراسرافیل ـ مقابل دادگستری پاساژ باقریان تلفن ۳۹۱۱۹۶

● سیاهنگ
خیابان‌کمالی ـ روبروی‌دبیرستان شهرزاد تلفن ۹۵۵۹۸۹

● شاریس
نارمک ـ ۴۶ متری غربی ـ چهارراه آبادان

● شب‌بو
خیابان فردوسی ـ بازار بزرگ فردوسی ـ طبقه همکف ـ شماره ۳۰ تلفن ۳۰۳۴۶۶

● شعله
خیابان وحدت اسلامی ـ نرسیده به‌چهارراه مختاری ـ جنب‌پمپ بنزین تلفن ۵۲۱۵۲۰

● شیرین
آزادی ـ خوش شمالی ـ شماره ۲۵ تلفن ۹۳۹۴۱۵

● ۱۱۰
شریعتی ـ دو راهی قلهک ـ ساختمان ۱۱۰ تلفن ۲۶۹۱۵۳

● ۱۱۰
خیابان جمهوری اسلامی ـ جنب سینما ایفل ـ کوچه نوبهار ـ شماره ۹ تلفن ۶۷۰۱۹۲

● صحرا
فلسطین شمالی ـ بالاتر از بلوار کشاورز ـ شماره ۵۵ طبقه سوم
تلفن ۸۹۴۱۳۶

● علی
دکتر شریعتی ـ اوایل قیطریه ـ مقابل توقفگاه شرکت واحد
تلفن ۲۷۸۹۷۰

● غرب
میدان انقلاب ـ پاساژ جهاد سازندگی ـ تلفن ۹۳۱۱۴۱

● قائی
قائم‌مقام فراهانی ـ نرسیده به مطهری ـ ساختمان ۱۳۰ ـ طبقه هفتم
تلفن ۸۳۱۸۹۱ ـ ۸۳۴۷۱۸

● فرید
کوی نصر (گیشا) ـ خیابان ۱۸ شماره ۱۸ تلفن ۶۳۲۸۲۱

● فون
خیابان خالد اسلامبولی (پارک) خیابان ششم ـ شماره ۲
تلفن ۶۲۷۰۴۱ ـ ۶۲۱۰۴۸

● قدس
قصرالدشت ـ بین هاشمی و امام خمینی ـ شماره ۳/۳۲۴
تلفن ۹۵۷۴۶۹

● کاج
خیابان فاطمی ـ اول کاج ـ شماره ۱ تلفن ۶۵۲۹۳۵

● کلبه
خیابان سهروردی ـ چهارراه تکش ـ شماره ۶۹ ـ طبقه سوم
تلفن ۸۴۲۹۲۸

● کوچولو
یاخچی‌آباد ـ خیابان بیدگل

● کومه
بهار شمالی ـ ابتدای مزین ـ الدوله
تلفن ۷۵۷۳۴۲

● گالری عکس‌وفیلم
کارگر شمالی ـ خیابان شیراز شرقی ـ شماره ۱۱
تلفن ۶۵۰۸۸۳

● گالیا
میرداماد ـ نرسیده به شریعتی
تلفن ۲۲۶۹۳۶

● گلدن فیلم
تهرانپارس ـ فلکه دوم فرجام ـ ۱۷۲ غربی ـ روبروی تعمیرگاه ناسیونال ـ شماره ۴۵
تلفن ۷۸۷۶۹۰

● مارکت
ولی‌عصر ـ ابتدای دکتر فاطمی ساختمان ۲۹ تلفن ۶۲۷۵۴۱

● محمود
ولی‌عصر ـ پائین‌تراز جمهوری روبروی سینما شهر قشنگ‌کوچه لقمان‌ادهم
تلفن ۶۴۶۳۷۹ ـ ۶۴۱۴۵۵

● مرجان
کارگر ـ نرسیده به‌گمرگ ـ جنب سینما شاهین
تلفن ۵۲۳۰۴۹

● مرکزی (۱)
آزادی ـ اسکندری شمالی ـ روبروی بانک ملت
تلفن ۹۳۳۵۰۹

● مرکزی (۲)
آذربایجان ـ چهارراه سلسبیل روبروی بیمارستان اقبال
تلفن ۹۳۸۳۰۲

● مروارید
کوی نصر (گیشا) ـ خیابان‌جواد فاضل غربی تلفن ۶۳۹۵۵۸

● مزین
بهار شمالی ـ خیابان‌مزین‌الدوله
تلفن ۷۵۷۸۳۱

● مهیکو
فاطمی ـ مقابل هتل اینترکنتیننتال شماره ۲۲۷
تلفن ۶۵۱۲۶۹

● مهر
کارگر شمالی ـ بالاتر ازسه راه شهید گمنام (فرحزاد) ـ ساختمان بانک ملی ـ طبقه اول
تلفن ۶۳۶۶۴۶

● نازی‌آباد
نازی‌آباد ـ چهارراه دخانیات
تلفن ۵۵۱۸۵۲

● نایت
خیابان‌محمودنریمان (امیراتابک)

چهارراه ملانک (دیبا) ــ شماره ۲۹
تلفن ۸۲۵۳۷۰

● **نسیم**
خیابان کمالی ــ اول مرتضوی
تلفن ۹۶۴۴۹۹

● **نظاره (بیالیک)**
کوی نصر (گیشا) ــ بین خیابان ۱۱و۱۳ ــ شماره ۱۶۲
تلفن ۶۳۶۲۰۴

● **نغمه**
نیاوران ــ ایستگاه جوزستان ــ شماره ۳۰۲
تلفن ۲۸۸۵۰۰

● **نورمن فیلم**
نازی‌آباد ــ خیابان مدائن ــ روبروی آموزشگاه جعفری

● **نوگرا**
تجریش ــ اول خیابان تجریش شماره ۲۵۵ ــ طبقه سوم
تلفن ۲۷۴۳۰۲

● **نوگرا**
خیابان خوش ــ بین امام‌خمینی و هاشمی ــ شماره ۴۹۴
تلفن ۹۵۶۴۶۱

● **وحدت**
تهران‌نو ــ ایستگاه پل ــ بازار لوکس شرق تلفن ۷۰۸۰۳۵

● **ویژن**
ولی‌عصر ــ بین پارک ساعی و میدان‌ونک ــ جنب کوچه شیروان شماره ۱۲۰۸ تلفن ۶۸۱۴۷۵

● **هومن**
سیمتری نارمک ــ ایستگاه بیمه جنب تعمیرگاه شماره ۱۲ پیکان
تلفن ۷۰۱۱۵۸

شهرستانها

● **جام‌جم**
تبریز ــ خیابان امین ــ ساختمان آلومینیوم ــ طبقه دوم خانه دوربین تلفن ۵۰۳۳۰

● **خانه دوربین**
تبریز ــ خیابان امین
تلفن ۵۰۳۳۰

● **رنگارنگ**
تبریز ــ خیابان امین
تلفن ۵۰۳۳۰

تعمیرکاران ویدئو و تلویزیون
به‌ترتیب حروف الفباء

● **امیر**
نازی‌آباد ــ انتهای خط ــ خیابان بهمنیار ــ نرسیده به بیمارستان مفرح ــ سه راه توحید

● **تهران کروب**
تجریش ــ خیابان مقصودبک ــ تلفن ۲۷۸۰۰۵

● **خسرو**
خیابان پیروزی ــ خیابان چهارم

● **سورن**
نارمک ــ خیابان پدرثانی ــ شماره ۱۳۱ تلفن ۷۰۵۰۶۰

● **سولماز**
ستارخان ــ نبش نمازی سوم ــ شماره ۵۴ تلفن ۹۳۳۰۲۱

● **سونی شماره ۲ (تعمیرگاه مجاز)**
خیابان جمهوری اسلامی ــ خیابان شیخ‌هادی ــ ساختمان شهرزاد تلفن ۳ـ۶۷۳۷۶۲

● **فیروز**
تبریز ــ خیابان طالقانی ــ تقاطع ۱۷ شهریور ــ اول کوچه ارک

● **کومه**
بهار شمالی ــ ابتدای مزین‌الدوله تلفن ۷۵۷۳۴۲

● **محمود**
ولی‌عصر ــ پائین‌تر از جمهوری روبروی سینما شهرقشنگ ــ کوچه لقمان‌ادهم

تلفن ۶۴۶۳۷۹ ــ ۶۴۱۴۵۵

● **وحید (سرویس‌پای)**
خیابان خوش ــ بالاتر از امام خمینی ــ شماره ۴۹۰
تلفن ۹۵۵۶۵۸

سوپر ۸
به‌ترتیب حروف الفباء

مراکز پخش

● **ارشاد فیلم**
گمرک ــ روبروی بیمه
تلفن ۵۲۶۱۴۶

● **گل سرخ**
میدان سیداسماعیل
تلفن ۵۶۶۷۰۲

● **نیما فیلم**
ولی‌عصر ــ بالاتر از امیراکرم ــ روبروی اغذیه آندره ــ کوچه آذر
تلفن ۶۴۱۰۳۹

کلوپها

● **اسی**
خیابان انقلاب ــ بین گرگان و نظام‌آباد ــ تلفن ۷۵۴۹۷۰

● **پرستو**
خیابان قزوین ــ خیابان شهید ابراهیم حسینی (سلیمانی) ــ روبروی بانک ملی

● **پرفشینال فیلم یک**
نازی‌آباد ــ چهارراه دخانیات خیابان وطن ــ شماره ۳۶۵

● **تامی**
خیابان قزوین ــ ۱۶ متری امیری ــ خیابان مظاهری ــ پلاک ۱۲۱

● **تک‌فیلم (فیلمبرداری سوپر ۸)**
میرزای شیرازی ــ کوچه ۱۸ ــ شماره ۲۶ تلفن ۸۹۱۸۰۸

● **تکنو فیلم**
خیابان انقلاب ــ بین حافظ و فردوسی ــ خیابان ابیورد
تلفن ۶۷۴۸۱۰

● **تکنوفیلم چهره**
شهرری ــ ابتدای خیابان قم ــ کوی مشیری ــ جنب پارکینگ مشیری تلفن ۵۹۲۱۳۳

● **دنیای تصویر**
خیابان انقلاب ــ چهارراه گرگان
تلفن ۷۵۴۸۴۱

● **دنیای فیلم**
حافظ ــ نرسیده به حسن‌آباد ۷۳

● **دنیای تصویر**
خیابان مولوی ــ مقابل بانک صادرات تلفن ۳۶۶۴۸۸

● **رها فیلم**
انقلاب ــ خیابان فخر رازی ــ شماره ۸۳ تلفن ۶۴۶۶۷۴

● **سوپر فیلم**
خیابان خوش ــ بین مالک‌اشتر و امام‌خمینی ــ شماره ۳۸۳

● **سوپرفیلم (کوجاک)**
انقلاب ــ جنب پارک دانشجو پاساژ یاقوت تلفن ۳۸۵۱۱۳۷

● **کلبه فیلم**
شهرک دولت‌آباد ــ نرسیده به فلکه دوم ــ روبروی بانک‌صادرات
تلفن ۵۹۷۴۵۰

● **نورمن فیلم**
نازی‌آباد ــ خیابان مدائن ــ روبروی آموزشگاه جعفری

● **نیما فیلم**
انتهای مالک‌اشتر ــ خیابان دکتر چمران

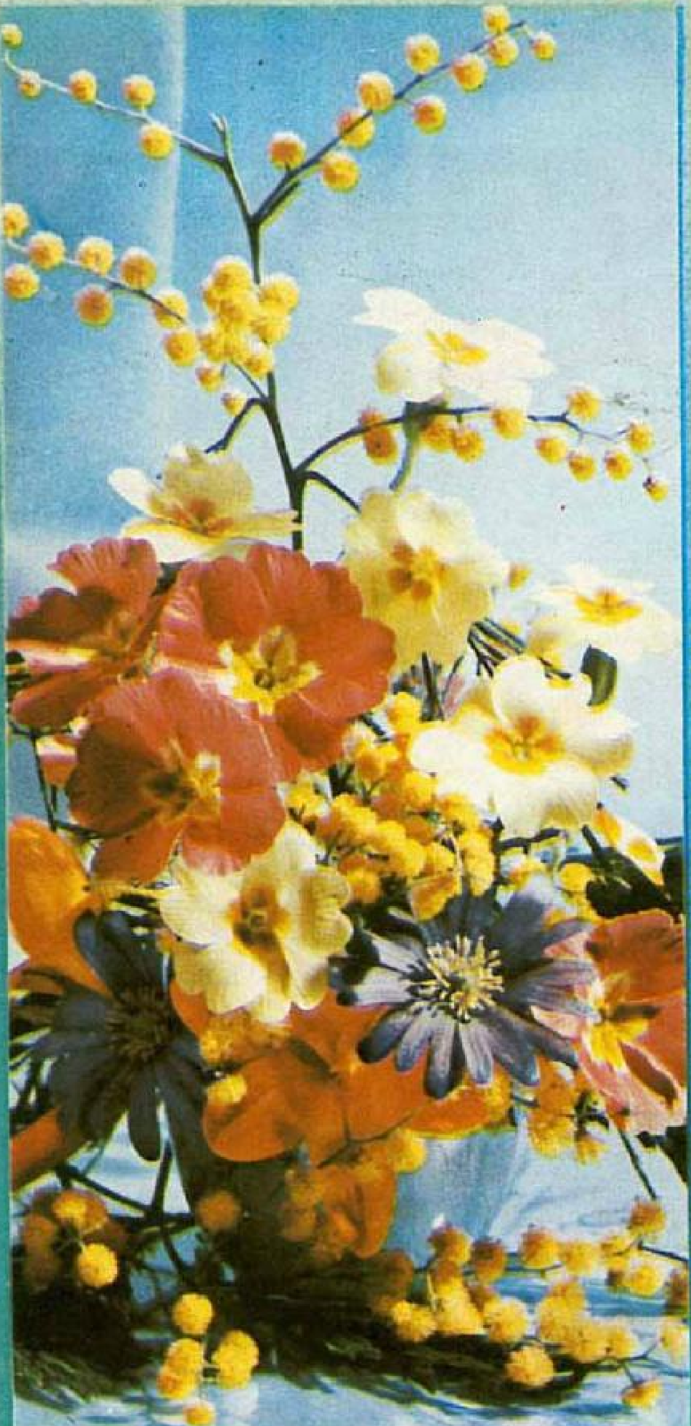
● **وفا**
کریمخان‌زند ــ جنب خردمند جنوبی ــ شماره ۷۸ طبقه اول

● **هومن فیلم**
سی‌متری نیروی‌هوائی ــ جنب پمپ بنزین ــ خیابان شورا ــ شماره ۳۰۰ تلفن ۷۰۶۲۷۵

شهرستانها

● **پارتیان فیلم**
شیراز ــ خیابان ۲۰ متری

● **تکنو فیلم**
سنندج ــ چهارراه شهدا



نوروز مبارک

تقدیمی نشریه

فیلم

تقویم بهار

فروردین ۱۳۶۲ — جمادی‌الثانی، رجب — March, April, 1983

شنبه	یکشنبه	دوشنبه	سه‌شنبه	چهارشنبه	پنجشنبه	جمعه
		۱ (21 / ۶)	۲ (22 / ۷)	۳ (23 / ۸)	۴ (24 / ۹)	۵ (25 / ۱۰)
۶ (26 / ۱۱)	۷ (27 / ۱۲)	۸ (28 / ۱۳)	۹ (29 / ۱۴)	۱۰ (30 / ۱۵)	۱۱ (31 / ۱۶)	۱۲ (1 / ۱۷)
۱۳ (2 / ۱۸)	۱۴ (3 / ۱۹)	۱۵ (4 / ۲۰)	۱۶ (5 / ۲۱)	۱۷ (6 / ۲۲)	۱۸ (7 / ۲۳)	۱۹ (8 / ۲۴)
۲۰ (9 / ۲۵)	۲۱ (10 / ۲۶)	۲۲ (11 / ۲۷)	۲۳ (12 / ۲۸)	۲۴ (13 / ۲۹)	۲۵ (14 / ۳۰)	۲۶ (15 / ۱)
۲۷ (16 / ۲)	۲۸ (17 / ۳)	۲۹ (18 / ۴)	۳۰ (19 / ۵)	۳۱ (20 / ۶)		

۱، ۲، ۳، ۴ فروردین تعطیلات عید نوروز ۱۲. روز جمهوری اسلامی ۱۳. سیزده فروردین ۱۵. ولادت حضرت فاطمه زهرا (ع) ۲۸. وفات حضرت امام علی النقی (ع)

اردیبهشت ۱۳۶۲ — رجب، شعبان — April, May, 1983

شنبه	یکشنبه	دوشنبه	سه‌شنبه	چهارشنبه	پنجشنبه	جمعه
					۱ (21 / ۷)	۲ (22 / ۸)
۳ (23 / ۹)	۴ (24 / ۱۰)	۵ (25 / ۱۱)	۶ (26 / ۱۲)	۷ (27 / ۱۳)	۸ (28 / ۱۴)	۹ (29 / ۱۵)
۱۰ (30 / ۱۶)	۱۱ (1 / ۱۷)	۱۲ (2 / ۱۸)	۱۳ (3 / ۱۹)	۱۴ (4 / ۲۰)	۱۵ (5 / ۲۱)	۱۶ (6 / ۲۲)
۱۷ (7 / ۲۳)	۱۸ (8 / ۲۴)	۱۹ (9 / ۲۵)	۲۰ (10 / ۲۶)	۲۱ (11 / ۲۷)	۲۲ (12 / ۲۸)	۲۳ (13 / ۲۹)
۲۴ (14 / ۱)، ۳۱ (21 / ۸)	۲۵ (15 / ۲)	۲۶ (16 / ۳)	۲۷ (17 / ۴)	۲۸ (18 / ۵)	۲۹ (19 / ۶)	۳۰ (20 / ۷)

۳. ولادت حضرت امام محمد تقی (ع) ۷. ولادت حضرت علی (ع) ۱۰. رحلت حضرت زینب (س) ۱۹. وفات حضرت امام موسی کاظم (ع)
۲۱. بعثت حضرت رسول اکرم (ص) ۲۶. ولادت حضرت امام حسین (ع) ۲۷. میلاد حضرت ابوالفضل (ع) ۲۸. ولادت حضرت امام زین العابدین (ع)

خرداد ۱۳۶۲ — شعبان، رمضان — May, June, 1983

شنبه	یکشنبه	دوشنبه	سه‌شنبه	چهارشنبه	پنجشنبه	جمعه
	۱ (22 / ۹)	۲ (23 / ۱۰)	۳ (24 / ۱۱)	۴ (25 / ۱۲)	۵ (26 / ۱۳)	۶ (27 / ۱۴)
۷ (28 / ۱۵)	۸ (29 / ۱۶)	۹ (30 / ۱۷)	۱۰ (31 / ۱۸)	۱۱ (1 / ۱۹)	۱۲ (2 / ۲۰)	۱۳ (3 / ۲۱)
۱۴ (4 / ۲۲)	۱۵ (5 / ۲۳)	۱۶ (6 / ۲۴)	۱۷ (7 / ۲۵)	۱۸ (8 / ۲۶)	۱۹ (9 / ۲۷)	۲۰ (10 / ۲۸)
۲۱ (11 / ۲۹)	۲۲ (12 / ۳۰)	۲۳ (13 / ۱)	۲۴ (14 / ۲)	۲۵ (15 / ۳)	۲۶ (16 / ۴)	۲۷ (17 / ۵)
۲۸ (18 / ۶)	۲۹ (19 / ۷)	۳۰ (20 / ۸)	۳۱ (21 / ۹)			

۷. میلاد حضرت قائم (عج) ۱۵. قیام ۱۵ خرداد